

Autor: Björn Bergek
bjornberge@hotmai.com

Musik als soziales Spiel

über die Bedingungen einer musischen Technik im sozialen Raum

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	S.3
-----------------	-----

Erster Teil

Wittgensteins Begriff des Sprachspiels.....	S.5
Musik als soziales Spiel.....	S.6
Logik und Regelfolgen im Musikspiel.....	S.7
Über Primitivität und Komplexität der sozialen Spiele.....	S.9
Umgangskörper und Weltoffene Körperlichkeit.....	S.11
Das Lernen bzw. Verinnerlichung sozialen Dispositionen.....	S.11
Technik als Integrationsbegriff für körperliche Verhaltensmuster.....	S.13
Grundlagen einer primitiven musischen Technik.....	S.14
Grundlagen einer Technik des Rhythmus-Spielens.....	S.15
Ein Beispiel aus Brasilien.....	S.17

Zweiter Teil

Von Musikspiel zu Musikästhetik.....	S.19
Technik - Bewegung und Orientierung.....	S.21
Eine Studie zu Musik und Tanz.....	S.22
Eindruck als Impuls und Erregung.....	S.24
Die Balance zwischen Eindruck und Ausdruck im Körper.....	S.26
Die Spontaneität als ästhetische Ergänzung zum Musikspiel.....	S.28
Schlusswort.....	S.29
Literaturangaben.....	S.31

Einleitung

Wer sich ehrgeizig mit Musik beschäftigt, stößt zweifellos an Begrenzungen der eigenen Ausdruckskraft. Musik fühlt sich für viele wie eine Fremdsprache an, die sie nie ausreichend beherrschen. Einen Grund für diese Problematik sehe ich in dem ästhetischen Maßstab, mit dem die Wirkung des Musizierens gemessen wird. Als sprechende Menschen sind wir normalerweise mit der eigenen Stimme zufrieden, solange wir mit ihr das bewirken können, was wir wollen. Mit ästhetischen Erwartungen an Musik verhält es sich anders. Z.B. auf bildungsinstitutionellem Niveau findet man eine Erwartung an musische Ausdruckskraft, die Studenten mit viel individueller Übung am Instrument zu erfüllen versuchen. Jenes Streben nach Erfüllung eines musikästhetischen Ideals des Ausdrucks manifestiert sich auch im Streben nach besserer *Technik*. Aus der begrifflichen Trennung zwischen musikalischem Ausdruck und Technik entspringt eine häufig diskutierte Problematik, die ich in diesem Text behandeln möchte. Der Begriff Technik wurde bei Aristoteles als ein Handwerk erfasst, für das es eine vollendete Stufe gibt¹. In der Umgangssprache der Musiker findet man oft jene Auffassung wieder. Technik sei Handwerk und vom ästhetischen Ausdruck getrennt.

Ich will mit dieser Arbeit aufzeigen, dass die musische Technik nicht ein Werkzeug ist, das Musiker nach freier Wahl einsetzen, sondern ein körperliches Verhaltensmuster, das in einer unmittelbaren Beziehung zu einem sozialen Umfeld steht. Deshalb setze ich den Begriff in Zusammenhang mit Musik als einem sozialen Spiel - ein Konzept, das Spagat zwischen mehreren wissenschaftlichen Bereichen leistet. Die von Ludwig Wittgenstein übernommene Spielphilosophie wiedervereint den Begriff Technik mit dem Ausdruck innerhalb des Spiels, indem die Technik erst als ein Ergebnis der *Teilnahme am Spiel* entwickelt wird. Da Wittgenstein das Spielkonzept hauptsächlich auf die Sprache - *Sprachspiel* - anwendet, nehme ich als Aufgabe, jene Auffassung mit Beispielen auf die Musik zu applizieren. Durch die Theorie des Spiels lassen sich *soziale Bedingungen* ausdeuten, die für das Konzept der Technik von höchster Bedeutung sind. Um jene Bedingungen besser zu verstehen, führe ich das Konzept *Habitus* - von Pierre Bourdieu übernommen - als Ergänzung zum sozialen Spiel an. Dadurch bildet sich ein Verständnis dafür, was den Körper in die Lage versetzt, Techniken zu erwerben, mit denen alltägliche Aufgaben ohne gefühlte Anstrengung erledigt werden. Die Grundlage für den Erwerb einer Technik sieht Bourdieu in der Idee gegeben, dass wir als gesellschaftliche Akteure uns in der sozialen Welt *positionieren* müssen. Anhand unserer Position im sozialen Raum sind wir den Eindrücken aus der sozialen Welt ausgeliefert und entwickeln als

¹ Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1140b 16-35.

Antwort darauf habitusbedingte Techniken, die eine Öffnung zur Welt ermöglichen. Da Wittgenstein und Bourdieu in diesem Ansatz nicht mit einem ästhetischen Maßstab an die Natur der Techniken herangehen, sind jene Analysen bei der Übertragung auf die Musik nur auf einer primitiven Niveau einsetzbar. Allerdings bringt das Konzept des sozialen Spiels einen Zusammenhang zwischen primitiven und komplexen Musikspielen, der auch die allerfeinste ästhetische Ausdrucksform als Ergebnis eines Spiels erscheinen lässt. Zu dem sozialen Raum eines komplexen, hoch-kultivierten Musikspiels gehört, wie bereits erwähnt, auch eine hohe Erwartung an die Ausdruckskraft des musizierenden Menschen. Für deren Erfüllung wäre in umgangssprachlicher Hinsicht der Begriff Technik nicht ausreichend. Aber indem Technik als ein körperliches Verhaltensmuster dem sozialen Umfeld gegenüber verstanden wird, ist es möglich, sowohl jene Erwartung als auch die entsprechende Technik einem sozialen Spiel zuzuordnen. Die Logik jenes Spiels entspringt aus den sozialen Bedingungen, die zwischen den Teilnehmern bestehen.

Es wird sich allerdings als schwierig erweisen, jene Bedingungen nur als sozial aufzufassen. Ein soziales Spiel strukturiert sich in einem Raum der Möglichkeiten, der gleichzeitig auch ein begrenzter Raum ist. Ein/e Musiker/In beschäftigt sich beim Spielen damit, die Perzeption der Umwelt auf einer körperlichen Ebene mitzuerleben und in Verbindung mit dem eigenen Ausdruck zu stellen. Jenes Miterleben beruht auf einem *freien Erregungsfluss der Impulse und Gefühle* - eine Idee, die ich von Alexander Lowen übernehme. Die Bewegungsfreiheit ist für den musischen Ausdruck unentbehrlich, aber sie kann stark dadurch blockiert werden, dass das innere Erlebnis der sozialen Umwelt nicht mit den körperlichen Bedingungen für den gewünschten Ausdruck zu vereinbaren ist. Obwohl der Begriff Technik durch den Ansatz von Wittgenstein und Bourdieu - als Realisierung einer sozialen Botschaft - mit der gesamten Spannbreite des Begriffs Ausdruck sich vereinbaren lässt, darf man die Idee der Verinnerlichung und der Ausführung einer Technik in Frage stellen. Der/Die Musiker/In erreicht nicht seine/ihre Ausdruckskraft nur durch eine einmalige Verinnerlichung einer Technik. Zu diesem Begriff gehört auch die körperliche Verarbeitung der Eindrücke in jeglicher sozialen Situation. Die Freiheit und die Funktion einer musischen Technik beruht auf einer *Balance zwischen Eindruck und Ausdruck*. Im Streben nach Ausdrucksfreiheit spielt der soziale Raum für die musische Technik eine seltsame Doppelrolle. Genauso wie er die Technik entstehen lässt, bedingt er sie gleichzeitig in ihrer Ausdruckskraft. Ich will zu dieser Begrifflichkeit hinzufügen, dass die Erfüllung einer musikästhetischen Erwartung nur dann gelingen kann, wenn der Körper sich nicht bloß sozial, sondern gleichzeitig antisozial verhält. Jene antisoziale Ausdruckskraft - die in körperlicher Hinsicht egozentrisch ist - bedingt und

formt das soziale Spiel der Musik. Sie ist eine nötige Voraussetzung für die emotionale Teilnahme aller Akteure und für die Entstehung einer Logik in der Musik.

Wittgensteins Begriff des Sprachspiels

Wem die Mannigfaltigkeit der Sprachspiele nicht vor Augen ist, der wird etwa zu den Fragen geneigt sein, wie dieser: >Was ist eine Frage?< - Ist es die Feststellung, daß ich das und das nicht weiß, oder die Feststellung, daß ich wünsche, der Andre möchte mir sagen....? Oder ist es die Beschreibung meines seelischen Zustandes der Ungewißheit? - Und ist der Ruf >Hilfe!< so eine Beschreibung?²

Mit Wörtern leisten wir etwas in unserem Umfeld. Die Wörter entziehen sich der absoluten Definition, da sie in unterschiedlichen Kontexten zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt werden können. Natürlich kann man ein Wort definieren, aber die Definition an sich ist nutzlos, ohne den Zusammenhang in dem das Wort eine Wirkung hat. „Eine Sprache vorstellen heißt, sich eine Lebensform vorstellen“³. Unter Lebensform verstehen wir unzählige Tätigkeiten, für die Sprache ein essentielles Werkzeug zur Erledigung der auf uns zukommenden Aufgaben ist. Die Sprache ist das führende Instrument eines Orchesters, das spielt, um etwas in der Welt zu schaffen. Als Menschen können wir uns mit der gesamten Spannbreite jenes Orchesters bemühen, um etwas in unserer Umwelt zu bewirken. Aus einer Außenperspektive könnte man sagen, die Wahl des Instruments wäre beliebig. Wer statt >Entschuldung bitte, ich habe nicht verstanden< nur >hää?< sagt, oder die Augenbrauen hochzieht, um zu zeigen, dass er zuhört - der wählt unterschiedliche Instrumente um ähnliche Aufgaben zu lösen. Welches Werkzeug für welche Aufgabe am besten passt, wird aber nur aus der Innenperspektive eines Sprachspiels verstanden. Der Begriff *Spiel* hat den Vorteil, dass er schnell nützliche Assoziationen einfließen lässt. Wittgenstein will, dass wir die Sprache mit diesen Assoziationen in Verbindung setzen. Ein Spiel „unterbricht den Fluß des Lebens und läßt ein Geschehen nach eigenen Regeln entstehen.“⁴ Für das Spiel ist das Verhalten nach Regeln kennzeichnend. Als erfahrene Teilnehmer beteiligen wir uns mit Erwartungen und Emotionen am Spiel. Es ist ein Moment geteilter Aufmerksamkeit. Wir teilen im Sprachspiel die Wörter und ihre Bedeutung, die Intentionen und die möglichen Erwartungen der anderen Sprecher. Wir beteiligen uns auch mimetisch an den Interaktionen der Gefühlsausdrücke. Die Regeln versteht Wittgenstein etwa als die unsichtbare Hand des Austausches im Sprachspiel. Regeln sind nicht immer explizit

² Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 24.

³ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 19.

⁴ Gebauer - Wittgensteins anthropologisches Denken S.109.

vorschreibend und oft gar nicht eins zu eins beschreibend. Sie sind veränderlich, aber nicht verzichtbar. Um das zu verstehen, muss man den Sinn der Kommunikation mitproduzieren, d.h. sinnvoll am Spiel *teilnehmen*. Ein Außenstehender wird den Sinn eines Sprachspiels nicht auf Anhieb erkennen. Für ihn wäre die Erklärung der Regeln auch überflüssig. Es ist nicht die abstrakte Kenntnis der Regeln, die die Teilnahme ermöglicht, sondern erst mit der Teilnahme können die Regeln verstanden werden. Selbst wenn von den Regeln abstrahiert werden könnte, wird deren emotionalen Tiefe nie außerhalb der Spielsituation erlebbar. Wittgenstein spricht auch nicht von einem Sprachspiel im Singular, sondern lässt die Anzahl und die Grenzen für dieses Konzept sehr offen. Wo ein Spiel aufhört, fängt das nächste an. Dadurch entsteht eine sehr übergreifende aber auch sinnvoll zusammenfassende Analyse des Sprachverhaltens. Es gibt nicht *die* Sprache, oder *das* Sprechen, sondern eine stetige Entwicklung des Sprechens, die nur deshalb möglich ist, weil alle Spiele grundlegende *Familienähnlichkeiten*⁵ aufzeigen, wobei damit nicht gesagt ist, dass jedes Spiel mit jedem anderen Ähnlichkeiten im gleichen Ausmaß aufweist.

Musik als soziales Spiel

Musik wird in Unterschied zu Sprache als eine ästhetische Ausdrucksform verstanden. Als solche trennt sie sich in der Idee von der Zweckmäßigkeit des Sprachspiels.

„(...) in dem Augenblick, wo es nicht der Enthusiasmus gibt, der sich über die Befangenheit in den Zwecken erhebt, sondern wo die Menschen konkretisiert sind, - da gibt es in der Tat so etwas wie Kunst überhaupt nicht.“⁶

In dem Sinn ist es schwieriger auf die Leistung eines Musikspiels als die eines Sprachspiels zu zeigen. Es gehört aber traditionell zum ästhetischen Ansatz, die Musik als ein Produkt zu verstehen, das sich auf einen unabhängigen Zuhörer auswirkt. Ich möchte den ästhetischen Ansatz zuerst beiseite lassen, und Musik eher aus der Perspektive eines Pädagogen beobachten. Dadurch wird deutlicher, dass wir Musik auch unabhängig vom ästhetischen Wert des Produkts als ein soziales Spiel betrachten können, in dem Ausdrücke am Instrument, oder mit der Stimme, etwas bewirken können.

Ein kraftvolles und faszinierendes *Spielmaterial*, das weit zu tragen vermag, ist der Schall, also alles das, was wir hören können, alles was wir zum Klingen bringen können. Die *Spielideen*, mit

⁵ vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §67.

⁶ Adorno, 9. Vorlesung zur Ästhetik, S. 146.

denen wir dem Schall unseren Sinn geben, mit ihm experimentieren, bauen, gestalten, ihn in Regeln bringen oder zu wiederholbaren „Stücken“ formen, verkörpern sich dann in Musik.“⁷

Wie ein Wort im Sprachspiel ist auch im Musikspiel ein Schall nicht mehr als ein Baustein, der an unterschiedlichen Stellen mit unterschiedlichen Intentionen eingesetzt werden kann. Die physikalische Merkmale des Schalls - *Frequenz, Lautstärke, Dauer, Klang und Zusammensetzung*⁸ - geben einen Hinweis darauf, wie der Baustein verändert werden kann, aber nicht, was er in jeweiliger Form bewirken kann. Um musikalische Zusammenhänge zu beschreiben, fällt man auf die Idee einer musikalischen Logik zurück.

Logik und Regelfolgen im Musikspiel

„Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu vergleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben.“⁹

Genau wie in der Sprachphilosophie gab es im 19. Jahrhundert eine Tendenz, musikalische Zusammenhänge durch eine Logik zu erklären, die sich auf die *innere Funktion* der musikalischen Abläufe konzentriert¹⁰.

„Die von Hauptmann beschriebene Logik einer Akkordfolge hat Grund und Ziel in der Einheit. Akkorde können aber nur dadurch eine Einheit bilden, dass es einen qualitativ letzter Akkord gibt - ein Akkord, der dem Hörer klanglich suggeriert, dass mit ihm ein musikalischer Vorgang zu Ende geht.“¹¹

Jenes Suggestieren liegt der Idee einer *musikalischen Intention* sehr nah. Der Unterschied liegt in der Behauptung, die Verbindung zwischen der Suggestion und der anschließenden musikalischen Antwort sei zwingend. „Moritz Hauptmann (...) (hat) versucht, den musikalischen Zusammenhang mit der Begrifflichkeit Hegels zu beschreiben und die Richtigkeit einer Akkordfolge als Ausdruck einer *allgemeinen Verständlichkeit* zu erklären“¹².

⁷ Wagner, Spielen mit Musik, S.1.

⁸ vgl. Seashore, Psychology of music, S. 53 - 125.

⁹ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §23.

¹⁰ vgl. Boelke und Petersen: Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang, Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert.

¹¹ Polth, Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs, S. 109.

¹² Polth, Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs, S. 105, Meine Hervorhebung.

Als musikalische Intention dagegen wäre die Suggestion Teil eines Musikspiels. Als solche enthält sie keine innere logische Gültigkeit an sich, sondern bieten nur dem sozialen Umfeld eine Möglichkeit an, eine Regelmäßigkeit auszulesen und sich daran anzuschließen. Die Auffassung von applizierender Logik auf die Musik und auf soziale Spiele im Allgemeinen hat im 20. Jahrhundert eine anthropologische Wende durchzogen¹³. Es wurde dabei nicht nach einem allgemeingültigen Gesetz gesucht, sondern die Logik wurde einem geregelten sozialen System zugeordnet. „Das Gesetzhafte bezieht seine Wirklichkeit aus der Gewohnheit, aus einer Sozialisation.“¹⁴ Diese Wende entspricht zu großem Teil dem Ansatz des Konzepts Sprachspiel. Sogar die Begrifflichkeit jenes Diskurs ähnelt in folgender Art und Weise der von Wittgenstein: „Über den Begriff der Erwartung läßt sich im Medium des ästhetischen Erlebens erahnen, inwieweit von einer musikalischen Logik gesprochen werden kann.“¹⁵ Allerdings muss man einräumen, dass der Begriff der Logik in dieser Interpretation nur ein *Wahrnehmen*, und nicht ein *Handeln* einschließt. Als handelnde Akteure unterscheiden wir uns von getrennten, wahrnehmenden Zuhörern, indem unsere Eindrücke und Ausdrücke in einem Wechselspiel mit den anderen Teilnehmern steht. In diesem Wechselspiel kommt auch der Begriff der Logik zu einer anderen Tiefe, die ich schon in Wittgensteins Sprachspiel als vorhanden sehe.

„Steckt uns da nicht die Analogie der Sprache mit dem Spiel ein Licht auf? Wir können uns doch sehr wohl denken, daß sich Menschen auf einer Wiese damit unterhielten, mit einem Ball zu spielen, so zwar, daß sie verschiedene bestehende Spiele anfangen, manche nicht zu Ende spielten, dazwischen den Ball planlos in die Höhe würfen, einander im Scherz mit dem Ball nachjagen und bewerfen, etc. Und nun sagt Einer: Die ganze Zeit hindurch spielen die Leute ein Ballspiel, und richten sich daher bei jedem Wurf nach bestimmten Regeln.

Und gibt es nicht auch den Fall, wo wir spielen und - >make up the rules as we go along<? Ja auch den, in welchem wir sie abändern - as we go along.“¹⁶

Egal wie man eine musikalische Logik auffasst, kann man sie weder in Bezug auf eine allgemeine Gültigkeit noch auf Gültigkeit durch Sozialisation stellen, sondern nur auf die *tatsächlichen Möglichkeiten*, die eine Praxis des Spielens bietet. Darin findet man eine Regelmäßigkeit, die auch bei Wittgenstein zu finden ist. Das musikalische System ist

¹³ Vgl. Dobberstein, Musik und Mensch, S.90-96.

¹⁴ Dobberstein, Musik und Mensch, S.94.

¹⁵ Dobberstein, Musik und Mensch, S.96.

¹⁶ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §83.

geregelt und gleichzeitig nicht. >*We make up the rules as we go along*¹⁷< - und ein Ergebnis daraus können wir logisch nennen, oder auch nicht, wenn es uns nicht logisch genug scheint. Die Möglichkeit des Verstehens beruht auf einer schon gelernten Fähigkeit, gewisse Regeln zu erkennen und zu befolgen. Das Regelfolgen als Tätigkeit ist dafür wichtiger zu untersuchen, als Erklärungsmodelle für ein Ergebnis solchen Regelfolgens aufzustellen. Um welche Regeln geht es denn jetzt? Wenige Akteure in einem Musikspiel würden angeben, sie folgten beim Spielen den Regeln der Musiktheorie, was auch sinnvoll ist, denn die Musiktheorie ist in dem Sinn kein Musikspiel wie das Musizieren, sondern ein Sprachspiel. Was wird aber in der Musik gefolgt? Es ist weniger wichtig, die Regeln zu definieren. Vielmehr geht es um die Art und Weise des Regelfolgens und um die Ähnlichkeiten zu anderen sozialen Spielen. Wittgenstein schreibt über die Natur des Regelfolgens:

„Wenn ich der Regel folge, wähle ich nicht. Ich folge der Regel blind“¹⁸

Das *blinde Folgen* kann man mit Bourdieu als eine „*unmittelbare Beziehung der Bindung, Spannung und Aufmerksamkeit*“¹⁹ verstehen. Ein Habitus, der in sich eine ähnliche Regelmäßigkeit wie Wittgensteins Sprachspiele aufzeigt, ist die logische, oder so Wittgenstein, *kausale*²⁰ Beziehung, die die Teilnehmer durch die Bindung an das soziale Umfeld zu dessen Instrumenten werden lässt²¹. Das bedarf nicht des abstrakten Verstehens des geregelten Systems. Etwas in dem Sinn mag Bourdieu meinen, wenn er von einer *Logik in Actu*²² spricht.

Über Primitivität und Komplexität der sozialen Spiele

Mit primitiv ist in Wittgensteins Sinne nicht ein ausgestorbenes prähistorisches Sprachverhalten gemeint, sondern eine Grundlage für die Komplexität, auf der die Sprache beruht. Wittgenstein schreibt:

„Was will aber hier das Wort primitiv sagen? Doch wohl, dass ein Sprachspiel auf ihr beruht, dass sie das Prototyp einer Denkweise ist und nicht das Ergebnis des Denkens“²³

¹⁷ ebenda.

¹⁸ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §219.

¹⁹ Bourdieu, Meditationen, S.182.

²⁰ vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §220.

²¹ vgl. Bourdieu, Meditationen, S.183.

²² vgl. Bourdieu, Meditationen, S.182-188.

²³ Wittgenstein - Zettel § 541.

Wer ein Kind beim Erlernen des Sprechens beobachtet, wird bemerken, dass die Entwicklung einer neuen Ausdrucksweise eigentlich immer eine alte ersetzt oder ergänzt. Im Sprachspiel des Verlangens z.B., wird das Kind als allererstes seine Bedürfnisse durch das Schreien ausdrücken. Später wird es auch mit dem Körper auf einen gewünschten Gegenstand zeigen oder diesen selbst in der Hand nehmen können. Mit der Zeit wird es den Namen eines Gegenstands benennen und nach weiterer Entwicklung einen ganzen Satz mit dem magischen Wort *bitte* aussprechen können. Sobald das Verständnis für die Mitmenschen größer ist, wird es wenn nötig auch auf einige Bedürfnisse verzichten können oder diese anderswie befriedigen. Dies ist Teil des Hineinwachsens in die soziale Welt. Zu bemerken ist auch, wie Eltern und Erzieher immer mit der Einschätzung beschäftigt sind, inwiefern das Kind mit Erwartungen der sozialen Welt zu recht kommen kann, und in welchem Ausmaß das Bedürfnis nach Geborgenheit erfüllt werden muss. Einem schreienden Baby wird - hoffentlich - liebevoll begegnet und die Lösung wird ohne Erwartungen an Höflichkeit von Seite des Kindes gesucht. Wenn ein 4-jähriges Kind sich ähnlich verhalten würde, werden die meisten Eltern anders reagieren. *Du bist kein Baby mehr. Du kannst schon sagen, was du haben willst.* Diese Art und Weise, Erwartungen an das Sprachverhalten des Kindes zu setzen, ist eine Bedingung für das Hineinwachsen in die Sprachgemeinschaft. Erwartungen müssen aber nicht wie in diesem Beispiel explizit ausgedrückt werden.

Wittgenstein zeigt darauf, dass der Austausch in einem Sprachspiel nicht bloß davon abhängt, dass die Teilnehmer Sätze aussprechen. Die Eltern wären vermutlich in der Lage, dem Schreien ihres 4-jährigen Kindes eine sinnvolle Interpretation zu verleihen. Die Möglichkeit zum Austausch im Sprachspiel beruht nicht nur darauf, die richtige Ausdrucksform zu finden, da auch ein primitives Sprachspiel etwas in der Sprachgemeinschaft bewegen kann. Die Entwicklung des Sprachspiels macht es aber möglich, komplexe Sprachstrukturen zum Ausdruck zu bringen und sich auf einer höheren Ebene zu verständigen. Die Komplexität wächst ihrerseits aus einem Kern heraus, der sich zwar moduliert, aber nicht verliert, wenn er einfacher ausgedrückt wird. Diesen Kern philosophisch zu untersuchen, wäre eine riesige Aufgabe, die ich mir keinesfalls stelle. Aber als Indiz darauf, kann ich zum vorherigen Beispiel sagen, dass der Kern des Ausdrucks des Kindes es ist, die Eltern auf seine Bedürfnisse, sein Verlangen, aufmerksam zu machen. Es besteht für das Kind eine Möglichkeit, dies durch ein Sprachspiel zu bewirken. Allerdings ist der Wirkungsgrad bedingt. Wenn der Wunsch des Kindes den Erwartungen der Eltern gegenübersteht, entsteht eine Reibung im

Sprachspiel. Eine solche Reibung kann sich durch alle Graden der Komplexität des Sprachspiels bewegen.

Umgangskörper und weltoffene Körperlichkeit

Kinder, und Menschen überhaupt, sind sehr sensibel für Erwartungen aus dem sozialen Umfeld. Diese Aufmerksamkeit ist eine Grundlage für die Entwicklung des Sprechens. Eine sprachliche Sensibilität stammt von einer körperlichen Sensibilität her. Gunter Gebauer bemerkt dazu: „Aufgrund ihrer weltoffenen Körperlichkeit befinden sich Kinder in einem Raum der Möglichkeiten“²⁴. Der frühzeitige Austausch mit dem sozialen Umfeld trägt in diesem Raum der Möglichkeiten zu der Bildung eines *Umgangskörpers*²⁵ bei. Dieser „bildet die Basis gegenseitiger Verständlichkeit; er ist geregelt, berechenbar und vernünftig im Sinne der Gesellschaft“²⁶. Ohne jene primitive, oft sogar vorsprachliche aber geregelte Verhaltensstruktur würden Erwartungen und Anregungen von der Sprachgemeinschaft nicht gleich wirkungsvoll ankommen. Auch in späterer sozialen Entwicklung setzt die Wahrnehmung der Erwartungen, Anregungen, Befehle etc. des sozialen Umfelds ein ähnliches *Vorkenntnis* voraus. Ich will darauf zeigen, dass diese Wahrnehmung eine körperliche Angelegenheit ist, da die Haltung zur Umwelt aus einer körperlichen Haltung entsteht. Wenn Gebauer auf die körperliche Offenheit der Kinder zeigt, dann ist das nicht zu strikt zu verstehen. Es geht hier nicht nur um eine Alterseigenschaft, wie z.B. das Herausfallen der Milchzähne, sondern um eine Eigenschaft, die auch durch mehrere Faktoren bedingt wird.

Das Lernen bzw. die Verinnerlichung sozialer Dispositionen

Nicht weit von dem wittgensteinschen Sprachspiel entfernt schließe ich jetzt an Bourdieus Konzept des sozialen Raums und des Habitus an. Der soziale Raum bei Bourdieu ist eine Ergänzung des physischen Raums mit einem soziologischen Ansatz, durch den physische Plätze, Akteure und auch Positionen eine soziale Bedeutung bekommen.²⁷ Ich nehme mir die Freiheit, die Begriffe des sozialen Raums bzw. des sozialen Felds/Umfelds für meine Zwecke zu modulieren. Im Grunde geht es nur darum, den Raum oder das Umfeld zu benennen, in dem soziale Spiele stattfindet. Der Habitus ermöglicht den Akteuren bzw.

²⁴ Gebauer, Wittgensteins anthropologisches Denken, S.97.

²⁵ Vgl. Gebauer, Wittgensteins anthropologisches Denken, S.97.

²⁶ Gebauer, Wittgensteins anthropologisches Denken, S.97.

²⁷ „Tendenziell übersetzt der soziale Raum sich in Form einer bestimmten Anordnung der Akteure und Eigenschaften mehr oder weniger verzerrt in den physischen Raum.“ Bourdieu, Meditationen, S.173.

Teilnehmern die Verständigung untereinander. Es gehören zu diesem Konzept sowohl das unmittelbare Verständnis der sozialen Umwelt als auch die Ausdrucksmöglichkeit in Form einer einverlebten Technik, also eines praktischen Könnens/Verstehens²⁸. Der Anreger für die Verinnerlichung eines Habitus findet Bourdieu in sozialen Befehlen an den Körper²⁹. Ich betone das, weil genau diese Thematik für meine Übertragung auf die Musik eine entscheidende Rolle spielt. Bourdieu schreibt:

„Die Grundlage praktischen Begreifens ist nicht ein erkennendes Bewusstsein (ein transzendentes Bewusstsein wie bei Husserl und nicht einmal ein existenzielles *Dasein** wie bei Heidegger), sondern der praktische, von der Welt, in der er wohnt, bewohnte Gewohnheitssinn des Habitus, der *prä-okkupiert* von ihr, in einer unmittelbaren Beziehung der Bindung, Spannung und Aufmerksamkeit, die die Welt konstruiert und ihr Sinn verleiht, aktiv in sie eingreift.“³⁰

Insofern *Habitus* mit *Technik des Sprechens* temporär ersetzt werden kann, besagt Bourdieu hiermit, dass das verlangende Kind im vorherigen Beispiel das angebrachte Sprachspiel verstehen und verinnerlichen wird, weil die Beziehung zwischen seinem Verlangen und der gesellschaftlichen Ausdrucksform jenes Verlangens unmittelbar ist, d.h., in seinem allerhöchsten Interesse liegt. Wir wählen nicht, eine Technik zu erwerben. Die Beziehung zwischen unserer menschlichen Beschaffenheit als der Welt ausgesetzte Wesen und dem gesellschaftlichen Habitus - Sprachspiele dazugerechnet - *prä-okkupiert* uns. Mit diesem Begriff von Bourdieu kann man eine zeitübergreifende Bedingung ausdeuten, die bei Wittgenstein bei der Entwicklung des Individuums in die Sprachgemeinschaft hinein von Primitivität bis zu Komplexität durchaus präsent ist. Wichtig für meine Untersuchung der Bedingungen einer musischen Technik ist der Unterschied zwischen dem alltäglichen Interpretation des Begriffs *Lernen* und denen der *Verinnerlichung* oder *Einverleibung eines Habitus*, *Übernahme gesellschaftlicher Dispositionen*, oder was noch sonst anführbar wäre. Der Unterschied besteht hauptsächlich darin, dass das umgangssprachliche *Lernen* meistens als gewollt und gezielt aufgefasst wird. Bourdieu zielt darauf ab, dass wir als Gesellschaftsakteure durch das *Risiko der Empfindungen* aus einer Unterworfenheit unter die Strukturen des sozialen

²⁸ Sowohl Wittgenstein als auch Bourdieu ziehen starke Parallele zwischen diesen beiden Begriffen. Wittgenstein schreibt: „Die Grammatik des Wortes „wissen“ ist offenbar eng verwandt der Grammatik der Worte „können“, „imstande sein“. Aber auch eng verwandt der, des Wortes „verstehen“. (Eine Technik 'beherrschen'.) Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 150.

²⁹ „Die strengsten sozialen Befehle richten sich nicht an den Intellekt, sondern an den Körper, der dabei als >Gedächtnisstütze< behandelt wird.“ Bourdieu, Meditationen, S.181.

³⁰ Bourdieu - Meditationen S. 182. Hervorhebungen im Original.

³¹ Vgl. Bourdieu - Meditationen S. 182.

Raums körperliche Dispositionen erwerben, die als eine *Logik in Actu*³¹ mit der Sozialen Welt im Einklang stehen. Ich möchte das mit folgendem Zitat verdeutlichen:

„Weil der Körper (in unterschiedlichem Ausmaß) exponiert ist, weil er in der Welt ins Spiel, in Gefahr gebracht wird, dem Risiko der Empfindung, der Verletzung, des Leids, manchmal des Tods ausgesetzt, also gezwungen ist, die Welt ernst zu nehmen (und nichts ist ernsthafter als Empfindungen - sie berühren uns bis ins Innerste unserer organischen Ausstattung hinein), ist er in der Lage, Dispositionen zu erwerben, die ihrerseits eine Öffnung zur Welt darstellen, das heißt zu den Strukturen der sozialen Welt, deren leibgewordene Gestalt sie sind.“³²

Bourdieu entfernt sich also von der Idee des selbstständigen, bewussten Lernens. Besonders relevant ist diese Schilderung, wenn man das Lernen einer musischen Technik analysiert. Die Grundlage dafür muss, um mit Bourdieu zu sprechen, eine emotionale Bindung zu der Struktur und zu den Akteuren des zu lernenden sozialen Spiels sein, in dem die Technik die Methode des Ausdrucks und damit die Möglichkeit zur Teilnahme ist. In der Praxis der Pädagogik dürfte eine anschließende Problematik sichtbar sein. Wenn die Umstände im sozialen Raum nicht die Teilnehmer dazu auffordern, das Spiel ernst zu nehmen, dann dreht auch nicht das emotionale Zahnrad, das sie in die Lage versetzt, Dispositionen zu erwerben, d.h. eine Technik zu verinnerlichen. Der soziale Raum des Lernens müsste ein solcher sein, der die Teilnehmer körperlich und emotional herausfordert und sie in die *Gefahr der Empfindungen* versetzt. Der muss weiterhin auch so aufgebaut sein, dass die sozialen Befehle an die Teilnehmer einen machbaren Sprung von einer verständlichen primitiven Ebene zu einer angemessener Komplexität anbietet. Damit berührt man allerdings ein schwieriges gesellschaftliches Thema, was die musikalische Erziehung angeht, für das es in dieser Arbeit nur Raum für Spekulationen gibt. Die emotionale Bindung an den sozialen Raum beruht laut Bourdieu nicht nur auf dem Wunsch, eine Disposition zu erwerben. Das Angebot an musikalische Förderung geht aber selten darüber hinaus, nur das zu sein, d.h. ein Angebot zu sein. Würde man die musikalische Erziehung auf eine ähnliche Ernsthaftigkeit bringen wie die Einbindung in die Sprachgemeinschaft, müsste man explizit machen, dass das Lernen eines Instruments voraussetzt, dass die Akteure im sozialen Umfeld des/der Schülers/Schülerin dem Musizieren eine große Schwere verleiht - und zwar nicht nur durch teilnahmelose Bedingungen an den Schüler, sondern mit Erwartungen, die sie selber im Musikspiel ausdrücken können.

³² Bourdieu - Meditationen S.180.

Technik als Integrationsbegriff für körperliche Verhaltensmuster

Ich möchte den Begriff der Technik wieder mit Wittgenstein ergänzen und zwar mit einer Deutung, die von Gebauers *Wittgensteins anthropologisches Denken* stammt.

„Geistige Tätigkeiten fasst Wittgenstein jetzt als ein Operieren mit Zeichen auf. Im Denken, Schreiben, Sprechen, im intelligenten Handeln generell sind bestimmte Fertigkeiten involviert; Wittgenstein bezeichnet sie mit dem Ausdruck *Techniken*. Wenn wir miteinander sprechen, tun wir viele Dinge auf einmal. Wir handeln, denken gestikulieren, verwenden Worte, folgen Grammatikregeln, richten uns nach Gebräuchen, haben Absichten, machen anderen eine Mitteilung, erwarten etwas von diesen, richten unsere Aufmerksamkeit auf sie. Auf den ersten Blick handelt es sich um eine schwer überschaubare Vielheit. Wenn wir sie aber als Techniken betrachten, verlieren sie ihre beunruhigende Komplexität. Denn betrachtet man Wörter als Werkzeuge, die zwar zu sehr unterschiedlichen Zwecken eingesetzt werden, für die es aber jeweils bestimmte Techniken gibt. In einem Werkzeuggebrauch sind immer spezifische Aufgaben, Absichten, Fertigkeiten, Erwartungen, meistens auch Zusammenarbeit und Verständigung mit anderen involviert.“³³

Hier stellt Gebauer fest, dass die Zusammenfassung körperlichen Handelns in einer einverlebten Technik uns von der schwer fassbaren Komplexität des Ausdrucks innerhalb eines sozialen Spiels befreit. Der Erwerb einer Technik wird mit dem Erlernen des sinnvollen zwischenmenschlichen Verhaltens in unumgängliche Verbindung gestellt. Obwohl es bei Gebauer nicht im Vordergrund steht, ist die Wortkombination *beunruhigende Komplexität* nicht als ein Zufall zu betrachten. Man erlaube sich Folgendes vorzustellen. Wenn eine solche *Technik*, die Gebauer von Wittgenstein übernimmt, aus ihrer natürlichen Umgebung entzogen wird, dann könnte die Komplexität wieder sichtbar und folglich beunruhigend werden. Je primitiver das Spiel, desto einfacher kann teilgenommen werden. Wenn versucht wird, eine Technik nicht durch eine langsame Steigerung der Komplexität des Spiels, sondern durch einen intellektuellen Ansatz zu erwerben, dann wird der Körper nicht emotional teilnehmen, sondern stattdessen von der Komplexität des Körperausdrucks beunruhigt werden können. Dieses Phänomen kann man z.B. im Fremdsprachenunterricht erleben. Die natürliche Umgebung für den Erwerb einer Technik ist also nicht ein Denkgebäude von mental aufgefassten Regeln, sondern solche, die sich im sozialen Raum widerspiegeln. Ich bin überzeugt, dass die Merkmale, die Gebauer dem Ausdruck innerhalb des Sprachspiels zuschreibt, „spezifische Aufgaben, Absichten, Fertigkeiten, Erwartungen, meistens auch Zusammenarbeit und Verständigung

³³ Gebauer - Wittgensteins anthropologisches Denken S. 80.

³⁴ ebd.

mit anderen³⁴ - auch auf den Erwerb einer musischen Technik sinnvoll übertragen werden können.

Grundlagen einer primitiven musischen Technik

Wie könnte diese Übertragung aussehen? Die Auffassung von Wittgenstein, die Gebauer hervorhebt, hat eine besondere Prämisse, die für die Habitualisierung des Körpers unentbehrlich ist. Der Ausdruck des Körpers muss etwas im sozialen Umfeld bewegen oder verändern. Er soll z.B. - um das oben Genannte weiterzutreiben - eine Aufgabe lösen, eine Absicht zeigen, eine Erwartung erfüllen oder einen anderen Ausdruck komplementieren. Wenn das der Fall ist, dann widerspiegelt sich das Ergebnis eines sinnvollen Ausdrucks nicht nur auf musikalischer Ebene, sondern auch auf einer primitiven Ebene, die über ein Musikspiel hinaus verstanden werden kann.

Ein Beispiel: Eltern singen gern mit ihren Kindern. Inwiefern ist dabei auch Interaktion auf einer primitiven Ebene zu erkennen? Ohne Zweifel besteht beim Singen mit Kindern immer ein Maß an primitiver Kommunikation - z.B. die besondere Mimik vor dem letzten Ton, die sagt, dass das Lied jetzt vorbei ist. Ohnehin kann man sich auch ein Musikspiel vorstellen, dass solche Kommunikation nicht nur in der Vorführungsweise, sondern auch in der Komposition des Stückes hervorhebt. Kinderlieder sind gut dafür geeignet, eine Habitualisierung der Musik zu unterstützen. Ein Beispiel dafür ist das Kinderlied *Auf der Mauer, auf der Lauer*. Für jede Strophe werden die Wörter *Wanze, Tanzen* und *Kann* abgekürzt und abstrahiert, bis man an der Stelle ganz leise sein soll. Das ist ein Spiel mit Erwartungen. Das Erwartete wird spielerisch mit komischen Konsonantenklumpen wie *w, t, k* ersetzt, bis nur die Stille da ist, wo das Erwartete eigentlich hätte eintreffen müssen. Dadurch bekommt eine besondere Stelle im Ablauf der Melodie eine besondere *Bedeutung*. Wie ich versuche, philosophisch zu untermauern, kann man vermuten, dass diese Bedeutung, die auf eine primitive Ebene im Spiel mit Erwartungen stattfindet, auch die Habitualisierung von musikalischen Ideen besonders gut fördert. Damit ist gemeint, Kinder schärfen bei der Teilnahme am Singen des Liedes *Auf der Mauer, auf der Lauer* ihr Gespür für die musikalischen Funktionen, die zu den Wörtern *Wanze, Tanzen* und *Kann* gehören, weil das Spiel mit Erwartungen eine Bindung zwischen den Kindern und der Umwelt schafft, die den Körper durch unmittelbares Interesse zur emotionalen Teilnahme bringt. Die Kinder erleben dabei in der Regel Spaß an der Musik.

Grundlagen einer Technik des Rhythmus-Spielens

Ich möchte jetzt eine These aufstellen zu einem der Grundgebiete der Musik - Rhythmus und Metrum:

Die rhythmischen und metrischen Strukturen in der Musik lassen sich aus einem primitiven musikalischen Umgang mit anderen Akteuren im sozialen Umfeld ablesen. Die Entwicklung des technischen Könnens und Verstehens dieser Strukturen begründet sich in einem Habitus, der mit einem primitiven sozialen Spiel in einem diachronen Zusammenhang steht. Es ist eine wichtige Aufgabe für jede/n Pädagogen/Pädagogin, diesen Zusammenhang zu verstehen. Diachron ist er in dem Sinn, dass die Entwicklung der Technik sich über mehreren verschiedenen Etappen der sozialen Entwicklung erstreckt. Das macht den Kern der Untersuchung, nämlich die Bedingungen dieser Entwicklung, schwer zu erkennen. Das Musikalische lässt sich nicht von anderen Verhaltensstrukturen trennen. Genau das macht aber die Interpretationsweise durch die Konzepte Sprachspiel und Habitus besonders stark.

Was wäre also ein primitives Spiel mit Rhythmus? Eins der allerersten genuin musikalische Spiele ist die Unterscheidung von Schlägen in Anzahl. Wenn ein kleines Kind das Klopfen auf einem Tisch mit irgendeinem Gegenstand oder mit dem bloßen Faust nachahmt, dann wird es mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit nicht darauf achten, genau wie jene Reihe von Schlägen sich anhört. Wenn das Kind schon einen Umgangskörper entwickelt hat und auf grundlegende körperliche oder sprachliche Ausdrücke reagieren kann, dann kann man auch dem Kind zeigen, dass ein Unterschied darin liegt, ob man einmal oder mehrmals klopft. Nachdem, dass das Kind das einmalige Klopfen nachahmen kann, wird es bald auch auf Aufforderung zweimal klopfen können. Dies ist ein Vorläufer rhythmischen Verhaltens.

Rhythmisches Verhalten stammt auch aus der Sprache. Vom Text eines Lieds ausgehend kann man ein Musikspiel aufbauen. Wenn ich *Hei Pippi Langstrumpf* mit einem Kind singe und einige Stellen in der Melodie ausfallen lasse, dann ist die Stille eine Frage, die einer Antwort bedarf. Ich kann z.B. im Refrain *Hei Pippi* singen, und mit Körpersprache und mimischen Ausdrücken darauf zeigen, dass das Kind in der Lücke selbst das erwartete Wort singen soll. Weil es ein sich wiederholender Teil des Lieds ist, wird das Kind bald die Stille antizipieren und verstehen, dass an dieser Stelle von ihm erwartet wird, dass es *Langstrumpf* singt. Dank der im Umgangskörper einverlebten Fähigkeit, sich mit Aufmerksamkeit und Konzentration auf ein Spiel einzulassen, werden diese primitiven Frage-Antwort-Strukturen mit der Entwicklung des Kindes bald auch zu einem rhythmischen Verhalten. Die zeitliche Genauigkeit muss nicht getrennt geübt werden. Es

sind die Genauigkeit der Frage und die uneingeschränkte Teilnahme des Kindes am Spiel, welche die Genauigkeit des rhythmischen Verhaltens des Kindes gewährleisten - und das in einer diachronen Perspektive. Es bedarf außer vor-musikalischen Verhaltensstrukturen, die auch beim Erlernen einer Sprache ähnlich funktionieren, keiner außergewöhnlichen musikalischen Begabung, um sich rhythmisch innerhalb eines primitiven Musikspiels zu verhalten. Diese Diachronie muss als eine selbstverständliche Grundlage für komplexere Musikspiele stehen.

Die Besonderheit an dieser Deutung der Musik als soziales Spiel ist, dass die *geteilte* Gesamtstruktur in Fokus steht. Ein Kind, das für sich alleine ein Lied singt, mag zwar Musik zum Ausdruck bringen. Es verhält sich aber nicht musikalisch in dem Sinn, dass es an einem Musikspiel teilnimmt, so wie wir täglich an Sprachspielen teilnehmen³⁵. Rhythmisches Verhalten bekommt eine andere Schwere, wenn eine Erwartung an den Akteur im sozialen Umfeld besteht. Mit der Teilnahme an einem Musikspiel übernimmt man auch eine Position in dem sozialen Raum der Musik. Von dieser Position aus ist man der sozialen Welt mit jenem Risiko der Empfindungen ausgesetzt. Diese Positionierung in der Welt und in einem sozialen Spiel ruft eine Logik des Spielens auf, die dem Akteur dazu zwingt, seine eigene Position in Bezug auf andere zu setzen. Rhythmisches Verhalten ist eine Positionierung in diesem Raum, genauso wie beim Tanzen Positionierung und Bewegung des Körpers im physischen Raum auch solche im sozialen Raum sind. Der musikalisch-rhythmische Bewegungsablauf ähnelt dem des Tanzes, indem durch Bewegung eine Position abwechselnd von verschiedenen Akteuren besetzt werden kann. Wie es beim Tanzen ärgerlich sein kann, den Bewegungsablauf nicht zu verstehen, kann die falsche Positionierung im rhythmischen Ablauf der Musik auch unangenehm sein. Es gehört zu den Grundlagen des Musizierens, dass man seinen Platz in der Gesamtstruktur sucht.

Ein Beispiel aus Brasilien

Es ist in großer Hinsicht eine kulturelle Frage, wie man diese Positionierungen wahrnimmt. Das nord-europäische Verstehen von Musik, erlebe ich selber, orientiere sich sehr nach einem *allfassenden Metrum*. Das Metrum ist in der Musik der Maßstab, durch den alle Rhythmen interpretierbar sind. Das Metrum ist immer mathematisch gleichmäßig obwohl z.B. *Ritardandi* und *Accelerandi* darauf Einfluss haben. Rhythmen werden unter diesem Verständnis durch das Metrum bedingt; sie haben eine untergeordnete Position unter dem allfassenden Metrum. Mich erinnert diese hierarchische Überlegenheit des

³⁵ Man hätte hier Wittgensteins berühmtes Argument über Privatsprache anbringen können. Das private Singen lässt sich nicht durch die soziale Umwelt filtern lassen. Dies macht es auch unmöglich, Aussagen über das musikalische Verhalten einer Person zu machen, die nicht jene Fähigkeit in einem sozialen Spiel einsetzt. vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen §256-273.

Metrum an der Aussage des Anthropologen Edward Hall, der den menschlichen Umgang mit der Zeit in monochronem und polychronem Verhalten geteilt hat. Er trennt diejenigen Menschen, die Zeit einteilen, von denen, die Zeit zerteilen. Die Zeiteinteiler lokalisiert er hauptsächlich in Nordeuropa und Nordamerika und die Zeitzerteiler u.a. in Süd-Europa, Lateinamerika und Afrika³⁶. Für meine Arbeit ist diese Anmerkung relevant, weil ich darauf zeigen will, dass dem Metrum als Erklärungsmodell für die *Zeiteinteilung* in der Musik *eigentlich* eine Positionierung von mehreren Akteuren zugrunde liegt. Das metrische Verständnis von Musik beruht auf einem primitiven Musikspiel für dessen Verinnerlichung es wesentlich darauf ankommt, dass Akteure verschiedene Positionen übernehmen. Für die Verinnerlichung einer musikalisch-rhythmischen Struktur ist die *Zerteilung* der Zeit in unterschiedlichen Positionen günstiger als das allerfassende Metrum. Ich möchte das mit einem Beispiel aus Brasilien verdeutlichen.

In der Tradition des Samba lernt man üblicherweise unterschiedlich zu zählen, abhängig davon, welches Instrument man gerade spielt.

Tamborim	-	1	-	2	-	1	2	3
Surdo	1		2		1		2	
Metrum	2		1		2		1 ³⁷	

Diese primitive Tabelle zeigt die metrische Perspektivität, der man beim Spielen z.B. der Instrumente Surdo und Tamborim in *Samba de Raiz*, *Pagode* und ähnlichen Richtungen begegnen kann. Das Metrum ist für die Akteure in diesem Musikspiel nicht inexistent. Allerdings gibt es außer des Metrums viele alternative zu berücksichtigende Bezüge im Takt, die in der Wahrnehmung der Musiker auch als Metrum gelten. Es herrscht also in dieser Hinsicht eine Polymetrik in der Samba-Musik. Das Zählen ist wie oben organisiert, weil es auf der Art und Weise die Betonungen der Instrumente - und auch die Melodie - besser als der metrische Zweivierteltakt repräsentiert. Das Gewicht dieser Bezüge ist nicht zu unterschätzen. Es handelt sich nicht nur um eine unterschiedliche mathematische Interpretation. Im Gespräch mit brasilianischen Musikern, die diesen Rhythmus repräsentieren, begegnet man auch die *Überzeugung*, diese Zählschläge seien maßgebend und von großer Bedeutung. Man kommt nicht weiter mit der Ansicht, die Taktschläge sind unterschiedlich interpretierbar und eigentlich liegen die Betonungen des Surdos auf dem zweiten Taktschlag, weil es nach dem metrischen Takt so ist. Man würde wahrscheinlich höflich korrigiert werden: *Bitte mischen Sie nicht alles durcheinander*.

³⁶ Vgl. Broszinsky-Schwabe, Interkulturelle Kommunikation, Missverständnisse - Verständigung, S.152-153. VS Verlag 1.Auflage 2011.

³⁷ Diese Tabelle beruht auf Erfahrung, die ich selber in Kontakt mit brasilianischen Musikern gesammelt habe.

Außerdem löst dieses Beispiel die Idee der Synkopen völlig auf. Wenn man Schwierigkeiten mit der Umkehrung des Surdos hat, wie soll man denn mit dem Rhythmus des Tamborims umgehen können? Synkopen versteht man in musikalischer Umgangssprache als üblich schwache Schläge, die durch Betonung mit den starken Taktschlägen kontrastieren. Deshalb verstehen wir Samba als einen sehr synkopierten Rhythmus. Wenn man aber den Takt so wie oben umdreht, dann werden die Synkopen zu Taktschlägen. Dies zeigt auf die Unmöglichkeit, eine polymetrische Struktur durch ein einziges Metrum sinnvoll zu rekonstruieren.

Es besteht keine Polymetrik, wenn der gleiche mathematische Ausgangspunkt für alle Beteiligten führend und maßgebend ist. Dagegen besteht bei Polymetrik eine größere Struktur, die das Ergebnis unterschiedlicher Positionierungen ist. Diese Struktur wieder auf *einen* mathematisch-logischen Nenner zu reduzieren, ist ein verlockender Gedanke. Dadurch untergräbt man die Rolle der verschiedenen Bezugspunkten. Durch dieses komprimierte Verständnis, das das Metrum für die maßgebende Instanz für die rhythmische Aufteilung hält, kann man zu dem Irrtum kommen, Musik sei durch die Perspektive des *einen* Menschen verstehbar und kontrollierbar. Das Wort Aufteilung müsste eigentlich korrigiert werden. Genau darum geht es nicht, das *Eine* aufzuteilen. Statt Teilen müsste man von Teilnahme sprechen. Durch die Teilnahme entstehen die Bezugspunkte und im Spiel schmelzen die Perspektiven zusammen in ein logisches Ganzes. Es ist also ein haarfeiner, aber wichtiger Unterschied.

Zweiter Teil

Von Musikspiel zu Musikästhetik.

Durch die Auffassung von Musik als sozialem Spiel wäre es nicht unrecht zu behaupten, man entgehe einer Problematik in der Begründung einer Musik-Ästhetik. Adorno macht in seiner Vorlesung über Ästhetik eine Aussage über die problematische Trennung von Subjektivität und Objektivität in Begründungen der Ästhetik. Mit dieser Problematik zieht er eine Parallele von Platon bis zu Hegel. Er deutet hauptsächlich aus dem platonischen Schrift Phaidros wie folgend heraus:

„(...) was zunächst wie eine recht philologische Betrachtung klingt - nämlich dass bei Platon einerseits das Schöne nur aus seiner Wirkung erklärt werden soll, andererseits aber das Schöne nichts anderes sein soll als die Nachahmung der Idee der Schönheit(.....). Es besagt nämlich, dass wir weder unmittelbar objektivistisch, also ohne die Reflexion auf den Geist, ohne die Reflexion auf

den Menschen und seine Stellung zur Objektivität, eine Begründung der Idee des Schönen oder eine Begründung der Idee der Kunst überhaupt geben können, (noch) auf der anderen Seite diese Idee der Kunst oder diese Idee des Schönen sich erschöpft in dem Wirkungszusammenhang, den sie auf uns ausübt, sondern daß sie wesentlich ein Objektives ist und ein objektives Moment hat. (.....) "Das heißt, dass das Schöne selbst seinem eigenen Wesen nach sich darstellt als ein in sich Vermitteltes, als in sich selber so etwas wie ein Spannungsverhältnis zwischen subjektiven und objektiven Momenten. (.....)."³⁸

Wenn man die Ästhetik der Musik in einem Musikspiel sucht, lässt sich die Abgrenzung zwischen Subjektivität und Objektivität durch die *Teilnahme am Spiel* auflösen. Denn als Teilnehmer eines Musikspiels - egal ob als bloßer Beobachter oder auch als Musiker - hat man mit Sicherheit *Schönheit* in der unmittelbaren Wirkung eines Musikspiels erlebt. Von dieser Erfahrung aus ist man in der Lage, einem ähnlichen Musikspiel die *Erwartung* an eine ähnliche Wirkung zuzuschreiben. Jene Erwartung könnte als *objektiv* begriffen werden, da ein Akteur nicht bewusst die Erwartung an einen anderen Akteur stellt, sondern an das Spiel an sich. Eine große Problematik jener musikästhetischen Idee einer - wenn auch nur zum Teil - objektiven Schönheit ist, dass Erwartungen an Schönheit auch ohne Verantwortung für die eigene Teilnahme gestellt werden. Dieses *Spielverderben* lässt uns von einer unrealen Schönheit träumen, die gleichzeitig ein Befehl an den Körper des Musikers ist; ein Befehl, der in seiner Natur oft unerfüllbar ist. Die Erwartung an Schönheit ist ein Inbegriff des Begriffes Musik überhaupt und ist dadurch präsent, sobald wir über Musik sprechen. Es ist durchaus möglich, dass jene Erwartung an objektive, *teilnahmelose* Schönheit viele Komponisten dazu geführt hat, nach Schönheit durch eine Komplexität der verfassten Form zu streben. Jene Komplexität erhöht auch die Erwartung an die Interpreten, die hauptsächlich durch schriftliche Anweisungen die Intentionen des Komponisten herausdeuten müssen.

Mit Teilnahme - und am Besten auch mit der Idee der Eigenverantwortung - öffnet man einen neuen Raum in dieser Problematik, die zu großem Teil auch ein Ausgang ist. Die Wirkung der Schönheit muss breiter als eine Einbahnstraße - *Komponist - Interpret - Publikum* - gedacht werden. Das *Musikspiel* kann man nicht verstehen, wenn man nicht den Austausch im Spiel und den Wirkungszusammenhang wahrnimmt. So wie der Begriff der Logik unter dem Paradigma funktioniert *>We make up the rules, as we go along<*³⁹, so müssen auch die Begriffe *Wirkung* und *Schönheit* aus jener Perspektive eines unabhängigen Betrachters entzogen werden.

³⁸ Adorno, Nachgelassene Schriften, Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung IV Vorlesungen Band 3, S, 151.

³⁹ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, §83.

Man könnte also sagen, die Schönheit sei sowohl als Erwartung im Spiel, als auch in dessen emotionalen Auswirkung auf uns Teilnehmer zu suchen. Dabei geht man leicht in die Falle, eine deterministische Aussage zu leisten. Denn mit Struktur und Verinnerlichung verlässt man kaum die Ebene des Vorgegebenen und Geregelteten. Mit der bisherigen Auffassung von Regeln im sozialen Spiel kann man leicht zu dem Gedanken kommen, dass Akteure im Musikspiel nicht einem großen Maß an Genuinität und individuellem Flair bedürfen. Offenbar lebt das Konzept des sozialen Spiels davon, dass es stetig in Bewegung ist; dass sich Impulse von den Akteuren nicht nur durch das Spiel emotional auf die anderen Teilnehmer auswirken, sondern auch die unmittelbar wahrzunehmenden Regeln des Spiels bedingen. Eine Begründung dieser Wirkungskraft ist aber meines Wissens nach weder bei Wittgenstein noch bei Bourdieu zu finden. Ich möchte nicht behaupten, eine solche Begründung generell durchführen zu können, aber in begrenztem Maß zu einem begrenzten sozialen Spiel schon. Allerdings müsste eine solche Begründung aus einem größeren Kontext herausgelesen werden. Ich lasse mir deshalb zuerst Platz für eine Ergänzung des Begriffs Technik.

Technik - Bewegung und Orientierung

Zu der Idee der musischen Technik muss hinzugeführt werden, wie der Akteur sich im auditiven Raum orientiert und ausdrückt. Für die Grundlage einer musischen Technik ist die Übernahme einer Rolle in einem *primitiven* Musikspiel - dessen Abgrenzung zu anderen sozialen Spielen, besonders zum Sprachspiel oft haarfein ist - eine Voraussetzung. In jenem Spiel ist eine gewisse Zeitlosigkeit erforderlich, um den Austausch von Befehlen, Intentionen, Erwartungen etc. zu ermöglichen. Ich habe vorher erwähnt, dass die *uneingeschränkte Teilnahme* im Lauf der Zeit die Genauigkeit des Ausdrucks in Verhältnis zu der Logik des Spiels gewährleistet. Damit ist auch die zeitliche Genauigkeit gemeint. Die Möglichkeit zur Teilnahme bedingt sich aber je nach Komplexität des Musikspiels durch das Orientierungsvermögen des Akteurs im auditiven Raum. Ich will in dem kommenden Teil der Arbeit aufzeigen, dass sowohl das Orientierungsvermögen als auch das Ausdrucksvermögen in einem komplexen Musikspiel sich durch eine *innerkörperliche Kommunikationsstruktur* bedingt. Jenes Körperverhalten leistet eine *Übersetzung* der auditiven Impulse in einen Bewegungsablauf. Der Habitus, und auch der Begriff der Technik sind philosophische Leistungen, die die *undenkliche Übersetzung* einer Bewegung in eine mathematische Anschauung der Welt dem *Denkbaren* etwas näher bringen. Merleau-Ponty schreibt:

„Wollen wir Bewegung denken, eine Philosophie der Bewegung entwerfen, so versetzen wir uns sogleich in eine kritische Einstellung, eine Einstellung der Verifikation, und fragen uns, was uns eigentlich in der Bewegung gegeben ist, weisen ihre Erscheinungsweisen zurück, um die Wahrheit über die Bewegung zu erlangen; und wir bemerken nicht, daß es eben diese Einstellung ist, die das Phänomen selbst reduziert und uns hindern muß, es selbst zu erreichen, da sie mit dem Begriff einer Wahrheit an sich bereits Voraussetzungen einführt, die nur geeignet sind, uns zu verbergen, wie Bewegung für uns allererst entspringt.“⁴⁰

Merleau-Ponty weist darauf hin, dass es in der Natur des Phänomens Bewegung liegt, es sei „nie in einem identischen Beweglichen der Akt des Übergangs selbst erdenklich, der immer zwischen zwei Augenblicken und zwei Positionen ist, so nahe einander man sie auch wählen mag“⁴¹. Der auditive Impuls beim Hören von Musik ist in sich *nicht eine Manifestation von Bewegung*. Man könnte Bücherregale mit Texten füllen, die den Zusammenhang zwischen Bewegung und Musik behandeln. Aber wie Merleau-Ponty das verdeutlicht, kommt man von zwei Schlägen eines Instruments bloß durch den auditiven Impuls nie auf den *Akt des Übergangs*⁴². Nicht desto trotz sind auditive Impulse Botschaften, die die Logik einer Bewegung implizieren. Andererseits haben die rhythmischen Positionen in einem Musikspiel in sich keine Absolutheit, da sie Ausdrücke einer Bewegung sind und dadurch aus einer Bewegungs-Logik des Körpers entspringen. In einem Moment hoher Aufmerksamkeit ist ein Mensch aber empfindlich für Unebenheiten in einem rhythmischen Ablauf. Genauso wie jeder Mensch in der Lage ist, auf eine Unebenheit in einer gemalten Linie zu zeigen, kann auch jeder aufmerksame Mensch auf eine Unebenheit in einer rhythmischen Linie reagieren. Dazu gehört aber die Tatsache, dass die Ausdrücke und Eindrücke des Musikspiels im selben Körper eines Menschen stattfinden. Unsere Wahrnehmung ist nicht nur von unserer Position bedingt, sondern auch von der Veränderlichkeit unseres handelnden Körpers. In jedem Augenblick verändert sich unsere Position der Welt gegenüber auf einer Mikro-Ebene und dadurch auch unsere Wahrnehmung. Diese Ergänzung zu dem Konzept der Positionierung in einem sozialen Umfeld bzw. in einem sozialen Spiel, ist wichtig, wenn man die Ausdrücke der handelnden Akteure nicht nur in einer groben Form - wie bei Wittgenstein und Bourdieu - analysieren will, sondern auch die Ästhetik der Ausdrücke in einem komplexen Musikspiel zu verstehen versucht.

Eine Studie zu Musik und Tanz

⁴⁰ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S.311-312.

⁴¹ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S.313.

⁴² ebenda.

In einer Studie zur Übereinstimmung zwischen metrischen Ebenen in Samba-Musik und sich wiederholenden, metrischen Bewegungsmuster- s.g. *Basic Gestures*⁴³ - in dem Tanzform Samba-no-pé sind Marc Leman und Luiz Naveda zu einem interessanten Ergebnis gekommen. Sie haben gute Gründe zu behaupten, dass die polymetrische Struktur in Samba-Musik stärker als die polymetrischen Strukturen in dem Tanz *Samba-no-pé* von professionellen Tänzern war.⁴⁴ Daraus haben sie folgende Schlussfolgerung gezogen:

„Using this analysis approach, Naveda and Leman (2009) found evidence that (binary) periodicities in the gestures of the samba dancer may disambiguate the metrical ambiguity (binary versus ternary groupings of the beat) in samba music. The process of corporeal-based disambiguation can thereby be seen as a meaning formation process that is rooted in the deployment of the body, rather than by mere mental processing of sonic structures (Leman, 2007; Phillips-Silver & Trainor, 2007).“⁴⁵

Das heißt, der/die Tänzer/In abstrahiere durch einen körperlichen Orientierungsprozess, *corporeal-based disambiguation*, die binäre metrische Struktur von einer größeren Polymetrik, obwohl auch andere metrische Strukturen in den Körperbewegungen gefunden wurden. Das deuten Leman und Naveda so aus, dass die polymetrische Struktur in der Musik eine Provokation an den Tänzer ist, sich zu der Musik zu bewegen.

„Thus, while samba music and samba dance are tightly connected through a metrical structure that is inherent both in music and dance, this connection is not isomorphic. Instead, it is influenced by the proper constraints of the human body and it is likely that these constraints may contribute to the pleasure and the ultimate experience of the music. The ‘hunger for movement’, which is provoked by samba music, is satisfied largely by binary repetitions of the human body, in response to poly-metric textures in music.“⁴⁶

Ich würde da hinzufügen: Der/Die Tänzer/In *bewegt* sich nicht nur, sondern *positioniert* sich in dem vorher genannten Sinn zu dem sozialen Umfeld, also zu der rhythmischen Struktur, die das Ergebnis einer Gegenüberstellung unterschiedlicher Positionen in einem Musikspiel ist. Interessant ist die Anmerkung von Leman und Naveda, dass die Grenzen

⁴³ vgl. Leman und Naveda, *Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dances/Music Patterns in Samba and Charleston*, S.72-73.

⁴⁴ vgl. Leman und Naveda, *Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dances/Music Patterns in Samba and Charleston*, S.73 und Marc Leman, Luiz Naveda, *A Cross-modal Heuristic for Periodic Pattern Analysis of Samba Music and Dance*, S. 280.

⁴⁵ Leman und Naveda, *Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dances/Music Patterns in Samba and Charleston*, S.73.

⁴⁶ Leman und Naveda, *A Cross-modal Heuristic for Periodic Pattern Analysis of Samba Music and Dance*, S.280.

des Körpers, *the proper constraints of the human body*, den/die Tänzer/In daran hält, besonders eine binäre Struktur hervorzubringen. Man könnte meinen, dass die Grenzen des Körpers den/die Tänzer/In davon abhält, die polymetrische Struktur in einem höheren Maß körperlich zu repräsentieren. Stattdessen wird der hauptsächlich binäre Bewegungsablauf als Lustquelle und als endgültige Musikerfahrung, *ultimate experience of music*, angedeutet. Ich will das als Beispiel dafür nehmen, dass die Positionierung innerhalb eines Musikspiels eine ganz andere Qualität von Verstehen mit sich bringt, wenn der Kontrast der eigenen Ausdrücke zu den Eindrücken aus dem sozialen Umfeld durch Bewegung erlebt wird, als durch ein *intellektuelles* Verstehen, d.h. ein *Verstehen ohne Teilnahme*, was in meiner Meinung - und wie vorher erläutert auch laut Wittgenstein - nicht wirklich als Verstehen aufgefasst werden kann.

Die zu stellende Frage anhand dieses Ergebnisses ist diese: Wenn der Körper darin begrenzt ist, hauptsächlich eine binäre metrische Struktur zum Ausdruck bringen zu können, inwiefern können wir dann die starke polymetrische Strukturen in der Wahrnehmung der Samba-Musik auch auf einer körperlichen Ebene verstehen? Die Repräsentation der polymetrischen Strukturen in der Wahrnehmung der Samba-Musik mögen zwar in dem grob gefassten Ausdruck des Tänzers nicht voll auszulesen sein. Nicht desto trotz ist ein körperlicher Umgang mit der Gesamtheit der polymetrischen Struktur in der Musik nicht wegzudenken.

Eindruck als Impuls und Erregung

Sigrun Witt erforscht in ihrem Buch *Kreierte Emotionen in der Musik* u.a. die Physiologie der Eindrücke und Ausdrücke bei musizierenden Menschen. Sie trennt den Eindruck in Impuls und Erregung, wobei der Impuls als der Auslöser der Erregung zu verstehen ist. Die Erregung ihrerseits ist eine Verstärkung des Impuls durch eine *Veränderung* des Körpers.⁴⁷ Sie übernimmt von U. Zippel ein Zitat, das auch ich anführen möchte:

„Sinneszellen nehmen die Information aus der Umgebung und der Inwelt auf, Nervenzellen leiten sie in Form der Aktionspotentiale, verarbeiten sie im Zentralnervensystem und geben entsprechende Informationen an die Effektorsysteme (z.B. die Muskeln), die das auf die jeweiligen Bedingungen abgestimmte Verhalten realisieren. So ermöglicht die Existenz der erregbaren Systeme die ständige Umwelthanpassung des Organismus. (Zippel, 1994, 421)⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Witt, *Kreierte Emotionen in der Musik*, S.39.

⁴⁸ Vgl. Witt, *Kreierte Emotionen in der Musik*, S.43.

Ich möchte mich nicht in die Biophysik oder in die Neurowissenschaft vertiefen. Allerdings scheint mir an der Anmerkung von Zippel essentiell, dass die Effektorsysteme (z.B. die Muskeln) mit den Informationen aus der Umgebung und aus der Inwelt „*das auf die jeweiligen Bedingungen abgestimmte Verhalten realisieren*“⁴⁹ Dabei ist die *abgestimmte* Beziehung zwischen Bedingungen und Verhalten ein Thema, das zu dieser Arbeit gehört, da *Bedingungen* zu großem Teil der sozialen Umwelt und *Verhalten* dem Begriff Technik zugeordnet werden können.

Der Gründer der bioenergetischen Analyse, Alexander Lowen, deutet darauf, dass es genau an den Muskeln sichtbar wird, inwiefern ein bestimmtes Verhalten wirklich realisiert wird oder nicht. Er hat durch seiner therapeutischen Arbeit die Erfahrung gemacht, dass Impulse bei der von Witt angedeuteten Erregungskette durch Veränderung des Körpers (Bewegung auf Mikro-Ebene) von *unterbewussten Muskelverspannungen* blockiert werden können.⁵⁰ Diese Muskelverspannungen ordnet Lowen verschiedenen Charakterstrukturen zu, die er sowohl auf psychologischer als auch auf körperlicher Ebene definiert. Er meint also, dass die Fähigkeit, einen Impuls durch Erregung im Körper zu verstärken, davon bedingt wird, inwiefern die Charakterstruktur des jeweiligen Menschen jene Verstärkung zulässt.⁵¹ Dabei macht Lowen eine wichtige Anmerkung, indem er eine Bedingung für die Bearbeitung der Impulse von der Außenwelt auf körperlicher Ebene aufstellt. Die Natur jener Bedingung mag bei Lowen deutlich definiert werden, allerdings kommt mir eine endgültige oder überhaupt konsequent sinnvolle Definition als sehr kompliziert vor. Die Bedingung für die Bearbeitung der Impulsen liegt zeitgemäß beim Psycho- und Körpertherapeuten Lowen in der Erfahrung aus der Mutter-Kind Beziehung. Er meint, dass das Kind in früherem Alter gewisse Verhaltensstrukturen übernehmen kann, die den sozialen Bedingungen gemäß die eigenen Impulse zu Körperausdruck - insbesondere den auf die Umwelt gezielten Hinweis auf die eigenen Bedürfnisse - auf muskulärer Ebene unterdrücken.⁵² Dies bewirkt in Bezug auf die vorher von Gebauer übernommene *weltoffene Körperlichkeit*⁵³ des Kindes, dass die Bildung des *Umgangskörpers* nicht nur die gewünschten, *im Sinne der Gesellschaft vernünftigen primitiven* Techniken hervorbringt⁵⁴, sondern auch die *Möglichkeit zu Bildung einer*

⁴⁹ ebenda, meine Hervorhebung.

⁵⁰ Vgl. Lowen, Bioenergetik, S.46-56.

⁵¹ vgl. Lowen, Bioenergetik, S.164-190.

⁵² vgl. Lowen, Bioenergetik, S.164-190.

⁵³ vgl. Gebauer, Wittgensteins anthropologisches Denken, S.97.

⁵⁴ vgl. Gebauer, Wittgensteins anthropologisches Denken, S.97.

unerwünschten Technik im Körper unterdrückt. Diese Unterdrückung schildert Lowen als einen *Kampf eines Menschen gegen sich selbst*.⁵⁵

Jenen Kampf gegen sich selbst findet man in gewisser Hinsicht auch in der Antriebstheorie des Choreographen und Denkers Rudolf Laban. Bei ihm ist auch die Beziehung zum ästhetischen Ausdruck verdeutlicht.

„The concept of Effort unifies the actual, physical, quantitative, and measurable properties of movement with the virtual, perceivable, qualitative, and classifiable qualities of movement and dance. Implicit in the concept is the human faculty of perceiving reality which leads to various modes of experience and to externalized activities. This is expressed in the fundamental concept of mental or inner attitudes of resisting or accepting the physical conditions influencing movement or fighting against or contending with motion factors of space, weight, time and flow in both a qualitative and quantitative manner.“⁵⁶

Die Balance zwischen Eindruck und Ausdruck im Körper

Ich bin überzeugt, dass eine weltoffene Körperlichkeit nicht nur für die Bildung einer Technik eine Voraussetzung ist, sondern auch in Bezug auf ein Musikspiel in der spontanen Teilnahme und Positionierung eine große Auswirkung darauf hat, wie gut der Akteur sich innerhalb des Musikspiels sinnvoll zu orientieren und auszudrücken vermag. Die Bildung der Technik und das spätere situationsbedingte Hervorrufen von jener basieren beide auf eine ähnliche körperliche Haltung der Umwelt gegenüber. Jene Haltung wird im Musikspiel vom Akteur zu einem großen Teil allein durch die Teilnahme hervorgerufen, aber nicht unmittelbar und bedingungslos.

„Die Stärke der Impulse - also der nach außen gerichteten Kräfte, die das Wechselspiel des Individuums mit der Welt um es herum lenken - richtet sich nach der Stärke der bioenergetischen Prozesse im Körper. Ob sie die Bedürfnisse des Betreffenden befriedigen können, hängt davon ab, inwieweit er sie ausdrücken kann. Eindämmungsverhalten und chronische Muskelverspannungen, die den Fluss von Impulsen und Gefühlen blockieren, vermindern nicht nur die Effektivität als Mensch, sondern auch den Kontakt und das Wechselspiel mit der Welt. Sie reduzieren das Zugehörigkeitsgefühl zur Welt und die seelische Fülle des Menschen.“⁵⁷

Lowen findet in seiner Analyse der *bioenergetischen* Prozesse im Körper eine gute Erklärung für die Ausdruckskraft eines Menschen im *freien Erregungsfluss* der Impulsen

⁵⁵ vgl. Lowen, Bioenergetik, S.46-56.

⁵⁶ Maletic, Body - Space - Expression, S.101.

⁵⁷ Lowen, Bioenergetik, S. 164.

und Gefühlen⁵⁸. Es ist sehr nachvollziehbar, dass der freie Erregungsfluss die Stärke und Qualität des Ausdrucks bedingt. So bedingt er auch die *emotionale Teilnahme* an einem sozialen Spiel und dadurch die Möglichkeit, das Spiel zu verstehen und eine Technik dafür zu erwerben. Allerdings ist ein Ausdruck aus freiem Erregungsfluss des Körpers nichts Beständiges, wenn er nicht von einem sozialen Spiel geregelt wird. Es fehlt zu diesem Ansatz, die Möglichkeit zum Ausdruck in Verbindung mit einer Technik des Könnens und Verstehens eines sozialen Spiels in Verbindung zu stellen.

Die ästhetische Erwartung an Ausdruckskraft des Musikers lässt uns verstehen, dass der Begriff Technik etwas beweglicher aufgefasst werden darf, als im ersten Teil dieser Arbeit. Die Basis für jene Orientierung und gleichzeitig auch Ausdrucksmöglichkeit ist die Gegenüberstellung der unterschiedlichen sozialen Positionierungen innerhalb des Musikspiels in Eindrücken und Ausdrücken. Dabei bin ich überzeugt, dass nicht nur die Ausdrücke sondern auch die Eindrücke eine Bewegung im Körper hervorrufen, oder mindestens einen Impuls, der abhängig von der innerkörperlichen Kommunikationsstruktur - oder, um mit Lowen zu sprechen, den Erregungsfluss der Gefühle und Impulsen - den Körper auf unterschiedliche Art und Weise in Bewegung setzt. Die sinnvolle Positionierung innerhalb des Spiels könnte nicht stattfinden, wäre der Körper nicht in der Lage, auch die anderen Positionierungen *mitzuerleben*. Es gibt gute Gründe zu glauben, dass die körperliche Aktivität beim Musizieren und beim Tanzen nicht nur auf die eigenen Ausdrücke zielt, sondern auf die *Balance zwischen Eindruck und Ausdruck*. Wie Leman und Naveda festgestellt haben, ist die polymetrische Struktur der Samba-Musik eine Herausforderung für Tänzer und natürlich auch für Musiker. Wenn der Körper des Samba-Tänzers hauptsächlich eine binäre metrische Struktur zum Ausdruck bringt, dann ist nicht davon wegzusehen, dass die Herausforderung beim Hören der polymetrischen Struktur darin besteht, die auszusortierenden metrischen Ebenen durch eine miterlebende Bewegung auf Mikro-Ebene in Verhältnis zu der zum Ausdruck zu bringenden binären metrischen Struktur zu stellen. Es ist stark zumutbar, dass jenes Miterleben den Körper auflockern kann, was auch den eigenen Ausdruck flüssiger und schöner macht. Eine Bedingung sehe ich allerdings darin, dass der Eindruck die nötigen Voraussetzungen erfüllt, um darauf ausdrucksstark Bezug nehmen zu können. Es muss auf die innerkörperliche Kommunikationsstruktur der Akteure ankommen, welche Qualität jene Bezugnahme aufweist. Bei der Bezugnahme gefährdet jeder zusätzliche Krafteinsatz im Ausdruck die Wahrnehmung der größeren sozialen Struktur, sei nicht der Ausdruck noch mit dem miterlebten Eindruck verbunden. Dies besagt anhand dieser Argumentation, dass die rein physische Ausdruckskraft eines Akteurs innerhalb eines

⁵⁸ vgl. Lowen, Bioenergetik, S.52-54.

Musikspiels davon bedingt wird, wie sinnvoll der Akteur seinen gewünschten Ausdruck in Verhältnis zur größeren sozialen Struktur empfindet, und auch ausdrücken kann. Den Sinn findet er in einer harmonischen körperlichen Bezugnahme auf die Umwelt, was für ihn als eine Bestätigung seiner Ausdruckskraft funktioniert.

Lowen zeigt auf das diachrone Verstehen der Umwelt, das zu großem Teil aus der Täuschung besteht, die Welt sei so, wie man als Kind in Bezug auf seiner sozialen Umwelt gelernt hat, sie zu interpretieren.⁵⁹ Es ist kompliziert, zwischen Wirklichkeit und Täuschung eine Linie zu ziehen, allerdings kann man auf einer körperlichen Ebene innerhalb des Musikspiels darauf zeigen, wie sowohl Wirklichkeit als auch Täuschung einen Einfluss auf den Körper haben kann. Das macht Laban, indem er darauf hinweist, dass es für die Ästhetik des Ausdrucks essentiell ist, die physikalische Bedingungen der Bewegung zu akzeptieren.⁶⁰ Ich möchte darauf hinweisen, dass es auch essentiell ist, die sozialen Bedingungen eines Ausdrucks zu akzeptieren, da dem Einfluss dieser Bedingungen auf den Körper nicht zu entgehen ist.

Die Spontaneität als ästhetische Ergänzung zum Musikspiel

Für das Verständnis des Begriffes Logik und auch jener ästhetischen Wirkungskraft ist es wichtig zu betonen, dass ein Akteur im sozialen Spiel mit dem Körper über einen selbst-ausdrückenden Mechanismus verfügt. Dass gewisse Impulse im Körper gebremst werden, heißt nicht, dass der Wille zum Ausdruck nicht da ist. Nietzsche verfasst jenen Wille zum Ausdruck als ein *Mitteilungsbedürfnis*, das er genealogisch als Bedingung des Bewusstseins auffasst⁶¹. In Klammer kann Nietzsche als Vorgänger zu Wittgenstein eingeführt werden, indem er in der Natur des Menschen den Tendenz sieht, dass er immer das „*Nicht-Individuelle an sich zum Bewusstsein bringen wird.*“⁶² Nietzsche versteht die Genealogie des Mitteilungsbedürfnis als einen Zwang des Menschen, „seine Not auszudrücken, sich verständlich zu machen wissen“.⁶³ Lowen seinerseits versteht den Wille zum Ausdruck zusätzlich als eine Aktivität des Körpers, die darüber hinausgeht, verständlich werden zu wollen. „Der Selbst-Ausdruck besteht aus den freien, natürlichen und spontanen Aktivitäten des Körpers und gehört, wie auch der Selbsterhaltungstrieb, zu den angeborenen Eigenschaften aller lebenden Organismen“⁶⁴. Jene Spontaneität ist

⁵⁹ Vgl. Lowen, Bioenergetik, S.164-190.

⁶⁰ Vgl. Maletic, Body - Space - Expression, S.101.

⁶¹ Vgl. Nietzsche, Die Fröhliche Wissenschaft - Fünftes Buch, 354. Vom Genius der Gattung.

⁶² ebenda.

⁶³ ebenda.

⁶⁴ Vgl. Lowen, Bioenergetik, S.283.

schon bei Lowen als eine Reaktion auf die Umwelt zu verstehen. Es handelt sich aber nicht nur um Reaktionen, die durch die unmittelbare Logik im sozialen Raum *verstanden* werden können, sondern auch um solche, die sozusagen *antisoziale*, manchmal sogar *zerstörerische* Impulse zum Ausdruck bringen. Würden jene Impulse in vielen sozialen Spielen zum Ausdruck gebracht, wäre die Teilnahme der Akteure gefährdet. Dadurch befinden sich jene Impulse in einem außer-sozialen, körperlichen Bereich und manifestieren sich bloß als erklärungsbedürftige Emotionen im inneren Erlebnis des Akteurs. Sie bedingen aber die Ausdruckskraft des Akteurs in einem komplexen Musikspiel, indem sie die Balance zwischen Eindruck und Ausdruck beeinträchtigen. Jene Impulse können nur sinnvoll in einem sozialen Spiel ausgedrückt werden, wenn die Teilnehmer gemeinsam in der Lage sind, die Bedingungen des Spiels in der Hinsicht zu beeinflussen, dass für eine große Spannbreite von körperlichem Ausdruck Raum geschaffen wird. Die Möglichkeit dazu beruht auf einer Machtverteilung unter den Akteuren. Das Publikum wird durch die Trennung von den Künstlern im sozialen Raum entmachtet - wahrscheinlich mit der Idee, den freien Ausdruck der Künstlern zu fördern. Dabei geht auch die Möglichkeit verloren, dass das Publikum die Künstler durch spontane Teilnahme unterstütze. Ich möchte also erneut die Idee der eigenen Verantwortung für die Logik des sozialen Spiels und für die Wirkung der Schönheit andeuten.

Schlusswort

Sobald in einem sozialen Umfeld ein Ausdruck den Körper verlässt, wird er bedingungslos zu einem Bestandteil des sozialen Spiels. Als solcher filtrierte er sich durch eine unmittelbare, soziale Logik. Jene Logik verwandelt den Ausdruck in eine Aussage, die innerhalb des sozialen Spiels aufgenommen, aber auch ignoriert oder sogar zurückgewiesen werden kann. Die Täuschung, man könnte diesem Prozess entgehen, indem man selber über den Sinn der eigenen Aussage entscheidet, behandelt Wittgenstein mit dem Privatsprache-Argument.⁶⁵ Dass die Aussage eines Menschen von den Regeln des sozialen Spiels gesteuert würde, muss ich hinzufügen, wäre eine zu deterministische Definition. Die Regeln eines sozialen Spiels bedingen uns - aber nicht bedingungslos. Es liegt ein riesiger Unterschied darin, ob man von Verstehen oder von Steuerung spricht. Zwar zielt der Mensch - wie vorher argumentiert - in einem sozialen Spiel darauf ab, sinnvolle Aussagen zu leisten. Die Natur der Aussage bekommt allerdings ihre ästhetische Ausdruckskraft durch eine Spontaneität des Körpers, die nicht immer darauf zielt, soziale Regeln zu berücksichtigen. Vielmehr trägt der Körper *auch* durch antisoziales Verhalten zu einer sozialen Logik und zu einer Ästhetik bei. Die unmittelbare Logik des Musikspiels entsteht - wie unter der Überschrift *Logik und Regelfolgen in der*

⁶⁵ vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen §256-273.

Musik argumentiert - nicht durch eine allgemeine Verständlichkeit und auch nicht durch eine Verständlichkeit durch Sozialisation, sondern durch die zum großen Teil spontane Bezugnahme auf eine *reale* Situation. Ginge man von der Annahme aus, Logik sei das *Produkt* einer Sozialisation, dann tut man nichts anderes, als jener Sozialisation entgegenzuarbeiten. Zum Begriff des Spiels ordnet man auch die Fähigkeit zu, auf antisoziale Ausdrücke sinnvoll Bezug zu nehmen. Genau damit beschäftigen sich Kinder durch ihre weltoffene Körperlichkeit, da wenige Sachen in der Welt für sie einen *Sinn* haben. Wer hat nicht erlebt, wie ein Kind offenerzig auf eine Frage antwortet, die es nicht verstanden hat. Dass Erwachsene die Offenheit des Körpers nach Verinnerlichung einer sozialisierten Logik verlieren, ist aber keine Notwendigkeit. Das beruht eher auf einer Bequemlichkeit, die u.a. für Musiker - insofern sie eine hohe Erwartung an ästhetische Ausdruckskraft an sich selber stellen - nicht bezahlbar ist, da der ästhetische Ausdruck beim Musizieren immer darüber hinausgehen muss, sozialen Regeln zu folgen.

Ich möchte also betonen, dass die weltoffene Körperlichkeit nicht zwingend durch den sozialen Raum beeinträchtigt werden muss. Meine Argumentation mit Lowen verteidigt nicht seine psychoanalytische Aufzeichnung der Charakterbildung. Zwar ist das soziale Umfeld in großer Hinsicht dafür maßgebend, wie ein Akteur sich in sozialen Spielen verhält und ausdrückt. Bourdieu und Lowen geben einen wichtigen Hinweis darauf, dass jene soziale Logik sich im Körper des Akteurs *einbrennt*. Es ist aber sinnvoll, ein Verhaltensmuster nicht als Charaktereigenschaft eines Menschen zu sehen, sondern einfach als Teil einer sozialen Logik. So schließt man sich nicht in dem Glauben ein, die Welt definiere die Akteure; sondern man lässt Platz offen für die tatsächliche Ambiguität im Austausch der Akteure mit der sozialen Umwelt. Es gibt ein ästhetisches Verstehen der Welt, das nicht unmittelbar durch Sozialisation bestimmt wird. Dass ein gewisses Verhaltensmuster als sinnvoll verstanden wird, schließt nicht aus, dass die Akteure dabei eine größere Erwartung an Schönheit haben. Jene ästhetische Empfindlichkeit zeigt, dass der Körper in großer Hinsicht immer für die Welt offen ist. Vielmehr glaube ich, dass unsere Sprachspiele oft zu unsauber sind, um unsere Empfindlichkeit der Welt gegenüber zu verstehen, und dass unsere Möglichkeit als Individuen zu klein ist, jene Sprachspiele befriedigend zu beeinflussen. Dafür bietet sich die Musik als eine Ausdrucksform, in der wir eine zusätzliche Chance haben, uns der ästhetischen Empfindlichkeit hinzugeben. Diesbezüglich war es mein Ziel mit dieser Arbeit, den Aberglauben zu bekämpfen, die Musik sei eine Sprache der Gefühle, in der jeder sich frei ausdrücken kann. Zwar besteht in der Musik eine Möglichkeit, auch antisoziales, gesellschaftlich unterdrücktes Verhalten zum Ausdruck zu bringen, aber dies geschieht nicht bedingungslos. Die musische Technik als Ausdrucksform wird unmittelbar durch das soziale Spiel bedingt. Deshalb kann man

nicht von der Musik erwarten, dass es *in ihr* jene Chance zum freien Ausdruck gebe. Aber in dem, dass Akteure sich gemeinsam spontan zu den Regeln des Spiels - und zu der sozialen Situation überhaupt - verhalten, können die Bedingungen des Spiels leichter zu Gunsten der Ausdrucksfreiheit der Akteure beeinflusst werden. Da wir alle die Bedingungen des sozialen Spiels formen, kann man den Mitmenschen zuliebe die Hoffnung auf den eigenen freien Ausdruck gegen ein Streben eintauschen, die Bedingtheit der anderen Akteure zu verstehen, und auf sie Bezug zu nehmen. Dafür muss man als allererstes die Idee aufgeben, das Spiel sei schon geregelt und kann nicht anders funktionieren. Es besteht immer eine Möglichkeit, unter diesem Paradigma die soziale Welt zu beeinflussen:

„*We make up the rules as we go along*“.

Literaturangaben

Adorno, Theodor W. (2009): *Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen, Band 3. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Aristoteles (1969): *Nikomachische Ethik* (Übersetzung von Franz Dirlmeier). Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen* (Übersetzung von Achim Russer unter Mitwirkung von Hélène Albagnac und Bernd Schwibs). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (frz. 1997).

Dobberstein, Marcel (2000): *Musik und Mensch, Grundlegung einer Anthropologie der Musik*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. (Herausgegeben vom Forschungszentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin Kollegium: Michael Erbe, Gunter Gebauer, Dietmar Kamper, Dieter Lenzen, Alexander Schüler, Jürgen Trabant, Christoph Wulf Band 31.)

Gebauer, Gunter (2009): *Wittgensteins Anthropologisches Denken*. München: Verlag C.H. Beck.

Lowen, Alexander (1979) *Bioenergetik, Therapie der Seele durch Arbeit mit dem Körper* (Übersetzung von Jürgen Bavendamm). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (am. eng. 1975).

Lowen, Alexander (1981): *Körperausdruck und Persönlichkeit, Grundlagen und Praxis der Bioenergetik* (Übersetzung von Gudrun Theusner-Stampa) München: Kösel Verlag (am. eng. 1958).

Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Übersetzung von Rudolf Boehm). Berlin: Walter de Gruyter & CO.

Maletic, Vera (1987): *Body - Space - Expression, The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Naveda, Luiz & Leman, Marc (2009): *A cross-modal heuristic for periodic pattern analysis of samba music and dance*. Journal of new music research, vol. 38, No. 3, pp. 255-283. Ghent University, Belgium: Routledge Taylor and Francis group.

Naveda, Luiz & Leman, Marc (2010): *Basic gestures as spatiotemporal reference frames for repetitive dance/music patterns in samba and charleston*. Music Perception: An interdisciplinary journal, vol. 28, No. 1 pp. 71-91. Ghent University, Belgium.

Nietzsche, Friedrich (1954): *Die Fröhliche Wissenschaft, Werke in drei Bänden*. München: Hanser.

Polth, Michael (2014): *Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs*
Hauptwerk: Boelke, Patrick und Petersen, Birger (2014): *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang, Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Seashore, Carl E. (1967): *The psychology of music*. New York, Dover Publications.

Wagner, Horst 1987): *Spielen mit Musik, Musikalische Spielideen und Spielaktionen für Kinder*. Köln, Stuttgart, Berlin, Mainz: Verlag W. Kohlhammer GmbH.

Witt, Sigrun (2004): *Kreierte Emotionen in der Musik*. Hamburg: Nurgis.

Wittgenstein, Ludwig (1969): *Schriften I: Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Wittgenstein, Ludwig (1984-1989): *Werkausgabe in acht Bänden - Zettel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (translated by G.E.M. Anscombe). Oxford: Basil Blackwell.