

Rhythmik in der Ausbildung der Instrumentalpädagogen - Das Üben des Übens

Grazyna Przybylska-Angermann

Wenn ich mich an meine Schulzeit erinnere, habe ich auf die von meiner Klavierlehrerin gestellte Frage – „Was hast du geübt?“ – erwartungsgemäß geantwortet: „das ...Musikstück“, „die schwierige Stelle“, oder vielleicht „parallele Terzen“. Ich nannte also objektive, von meiner Person unabhängige Sachverhalte. Die Aufgabenstellung kommunizierte nur indirekt mit meiner Beziehung zu der gespielten Musik und noch weniger war sie mit persönlicher Entwicklung verbunden. Die Musik kam nicht zu mir, ich wurde an die Musik heran geführt.

Später, als Studierende, mußte ich feststellen, daß das „Üben“ eines Musikstückes etwas ganz anderes für mich bedeutet: meine Sinneseindrücke wahrzunehmen, mit ihnen zu „spielen“ um der Klangvorstellung ein Klangbild folgen zu lassen. Ich bekam die Lust, die Stücke quasi „neu“ zu erfinden - auch um den Preis der Konflikte mit meinen Lehrern. Vielleicht durch das Rhythmikstudium bedingt, erwachte eine Art Selbstbeobachtung, die mir die noch kaum wahrnehmbaren „Schmerzsignale“ während des Übens zu merken und die Spielweise zu ändern verhalf. Das Erfassen der Musikstücke entwickelte sich vom pubertären Stadium des „Klangrausches“ zum Suchen und Entdecken von fremden und eigenen Denk- und Empfindungsweisen.

Die Leitung des Studienfaches Rhythmik für Instrumentalpädagogen innerhalb des Studienganges Diplommusikerziehung an der Hochschule der Künste in Berlin stellt für mich eine Möglichkeit dar, die „Lehren“ meiner eigenen Studienzzeit mit den Problemen meiner Studenten zu vergleichen.

In Begegnungen mit Studierenden (zukünftigen Lehrern der Musikschulen) konnte ich feststellen, daß die musikpädagogisch-körperlichen Zusammenhänge zwar deutlicher ins Bewußtsein gerückt sind, leider aber sowohl die vorbeugende Qualität der Lehre (vor/während des Studiums), als auch die Bewältigung entstandener körperlicher „Beschwerden“ immer noch Wunschdenken bleiben.

Die Schwierigkeiten Einzelner wurzeln in vielen, bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verschmolzenen Ursachen. Der Zeitdruck scheint aber eine gewichtige Rolle zu spielen: Aufbau des Repertoires, Prüfungen, Bafög-Anforderungen, etc. müssen bewältigt werden. Den Studierenden bleibt nicht viel Zeit um sich „auf sich“ zu konzentrieren.

Eine weitere Ursache liegt mit Sicherheit in der Prägung. Die Hochschullehrer haben zwar mit (Studien-)Anfängern zu tun, diese sind jedoch keine Neulinge am Instrument: ihre Gewohnheiten im Umgang mit dem Instrument, wie mit sich selbst - bringen sie aus der (Musik)-Schulzeit mit. Oft geht es nicht nahtlos „weiter“, sondern es muß erstmal „zurück“ gehen. Die Veränderung der „Haltung“ hat dabei eine geistige wie körperliche Dimension. Hierbei wird deutlich, daß *der Umgang mit der „Körperlichkeit“ des Instrumentalspiels die gleiche Gewichtung wie das Erlernen des Repertoires hat.*

Noch ein weiterer wichtiger Aspekt bleibt zu bedenken. Das Lernen eines Instruments ist, heute wie seit Jahrhunderten, auf einem „dualen System“ aufgebaut: der Schüler lernt das, was der Meister kann (was auch einschließt, daß er nicht lernt, was der Meister nicht kann). Diese tradierte Art der Erfahrungsweitergabe ist in den heutigen Ausbildungsinstituten erweitert um den Versuch eines instrumentalen Gruppenunterrichts: die Schüler können vom Meister und von einander lernen. Das Angebot der Musikschulen genauso wie die momentane Studienordnung an den Hochschulen, sehen jedoch kaum einen Platz für ein „Teamwork“ der Meister und damit für die Kooperation unterschiedlicher „Sachverständiger“ vor.

Und schließlich - trotz der mittlerweile anerkannten Bedeutung der Bewegung als des physischen „Verursacher“ der instrumentalen Ausführung von Musik - mangelt es an ideeller und materieller Verankerung des *Bewegungsstudiums während der Musikausbildung*. Die Bewegung zu untersuchen, sich in dem ungewohnten, obwohl selbstverständlichen Medium des eigenen Körpers auszukennen, nicht nur der Gesundheit, sondern gerade der variablen Musikgestaltung willen, geschieht nur sporadisch und in der Regel unzureichend. Der Hochschulsport hilft dabei nicht viel weiter. Die neue, enttabuisierende Betreuung durch „Musikermedizin“ zeigt offensichtlich, wie groß das Problem der „entkörpernten“ Musikausbildung ist.

Der berufliche Anfang eines Studienabsolventen ist voller Unsicherheiten, so daß in der Regel die „am eigenem Leibe“ erfahrene Lehrweise die größte Sicherheit bietet und daher angewendet wird. Der Kreislauf „Meister – Schüler/Meister – Schüler...“ bekommt keine neuen (Bewegungs-)Impulse. Wann, wenn nicht spätestens im Studium sollen die zukünftigen Lehrer neue Impulse im Umgang mit der „musikalischen Bewegung“ bekommen?

Entsprechend der historischen und gegenwärtigen Inhalten, jedoch abhängig vom zeitlich-organisatorischen Rahmen den die Ausbildungsinstitute bieten, stellt das Fach Rhythmik ein erklärtes, *kooperierendes Angebot an die Bildung für Musiker und Musikpädagogen* dar. Insbesondere durch eine kontinuierliche, mehrjährige Betreuung und einen engeren Austausch mit den Instrumentallehrern böte das Fach viele Chancen zur Verbesserung der körperlichen Disposition während der instrumentalspezifischen Ausbildung. Der/die Instrumentallehrer/in könnte quasi dort

anfangen, wo ein/e Rhythmiklehrer/in aufgehört hat. Einige Aspekte der traditionellen Musikausbildung werden von den Studierenden im Verlauf der Teilnahme am Rhythmikunterricht widerspiegelt und bewußt erlebt, denn die einzelnen Gebiete des Faches wenden sich in unterschiedlichen Handlungsmodalitäten der *intuitiven*, der *bewußten* und der *kommunizierenden „musikalischen Bewegung“* des Schülers oder Studenten zu.

Während der Erfahrungen im Teilbereich des Rhythmikunterrichts - der *Körperwahrnehmung/Bewegungsbildung* - werden viele Probleme sichtbar bzw. spürbar. Oft werden Veränderungen, die von zeitlichen Verspannungen und Empfindungslosigkeit bestimmter Körperpartien bis zur dauerhaften Haltungsschäden reichen dabei konstatiert. Vor kurzem arbeitete ich mit einer studierenden Fagottistin, die das „Abtasten“ der Schulterblätter und des Nackens während einer Übung nicht mal gespürt hatte. Ich erinnere mich auch an eine Querflöten-Studentin, die es mit rechtsseitig eingedrücktem Brustkorb bis zum Hauptstudium geschafft hat, ohne daß ihre Körperhaltung jemals im Unterricht thematisiert wurde.

Der Grad der Beherrschung bzw. Nicht-Beherrschung des Körpers überrascht oft. Erstaunlich ist der Kontrast zwischen einer hohen spieltechnischen Verfügbarkeit der *zehn* Finger meiner StudentInnen und der Schwierigkeit, nur *zwei* Beine in zeitlich geordneten Zusammenhängen auf die Erde zu stellen bzw. mit der Bewegung des übrigen Körpers zu koordinieren - das „Zeit-Energie-Management-Syndrom“. Bleibt die *Klangvorstellung* und damit die zu mobilisierende körperliche Energie als *Spannungsvorstellung* beim Musiker nur auf ausgewählte Körperteile begrenzt?

Ein weiteres Teilgebiet der Rhythmik - *die interaktive Bewegung-Klang-Improvisation* - bietet nach meiner Beobachtung ein weiteres, notwendiges „Übungsfeld“ für Musikstudierende. Diese Art der Aufgabenstellung fordert die Entfaltung der *Eigenorientierung* im künstlerischen Gestalten. Die zu Beginn fallenden öfters Fragen: „Ist das richtig?“, oder „Wie soll es sein?“ zeugen von Handlungsbestimmung, die nur einen schmalen Grad an Lösungsmöglichkeiten zuläßt („Richtig oder falsch - Kunst zum Ankreuzen“). Dieses weicht zunehmend neuen Handlungsvariablen und dem folgend differenzierten Betrachtungsmöglichkeiten. Die im Verlauf des Unterrichts erlebten künstlerischen Entscheidungen, bzw. Begründungen stützen sich wohl auf eine „Richtigkeit“. Sie wird aber zunehmend im Sinne einer *erforschten, situativen Notwendigkeit*, bzw. Entsprechung begriffen und bildet damit die Fähigkeit für das kritische Hinterfragen des „Richtig-oder-falsch“ aus.

Dem Finden einer Interpretation eines Musikwerkes geht oft eine „mikroskopische“ Untersuchung der musikalischen Teilaspekte voraus. Es ist unmöglich dabei die Bewegung, die es verursacht nicht zu üben. Je reicher also das Klangbild, desto feiner der ihm entsprechende Spannungsverlauf der Bewegungen. Eine differenzierte, variable *Bewegung stellt den Fundus der Klänge* dar. Es zeigte sich im Verlauf des Unterrichts, daß „*das Üben des Experimentierens*“ sowohl mit als auch ohne Verklanglichung (nur Bewegung) einen bedeutsamen Teil der Erfahrung der Teilnehmer darstellt. Zu Anfang der Begegnungen berichteten oft Studierende (die stundenlang üben), daß sie relativ schnell der Überzeugung waren, sie seien „schon fertig“, sie wüßten schon „wie es geht“. Eine, im körperlichen Tun wurzelnde, *forschende Haltung beim Üben*, die von einer hohen Wahrnehmungsfähigkeit (für den ganzen Körper) begleitet ist, stellt in jedem Fall die Basis für eine, *dem eigenen Wesen entsprechende Ausdrucksfähigkeit* dar und ist deshalb auch *die Grundlage der „musikalischen Körperhygiene“*.

Was ist das Spezielle des Rhythmikunterrichts im Bezug auf die Instrumentalpädagogik?

Nach meiner Überzeugung kann hierbei das eigene Üben geübt werden - durch den *Perspektivwechsel* im Erleben der Bewegung, die den Klang entstehen läßt, sowie im Hinblick auf das persönliche, subjektive Echo der Gedanken und Empfindungen. Die Lernfelder des Faches helfen das Üben als einen Zustand zu erfahren, in dem *Variabilität und Wiederholbarkeit* einander nicht ausschließen, sondern als unzertrennliche Aspekte der musikalischen Tätigkeit erlebt werden.

Wenn der Klang ein Teil der künstlerischen Aussage ist, dann hat die den Klang formende Bewegung („musikalische Bewegung“) eine mehr künstlerische als gymnastische Bedeutung. Welche Bewegungsdysziplinen helfen den Studierenden die Bewegung als Teil der eigenen künstlerischen Aussage zu erleben?

Unterschrift für die Fotos:

Üben ohne Instrument: „Durchlässig oder Steif/Stabil?“

- Ein Partnerspiel mit Impulsgebung und Reaktion.

Die Art der Partnerkommunikation beruht auf „*Überraschung*“ - als einem „irritierenden“ und damit neue Verhaltensweisen öffnenden methodischen Weg. Die „von Außen“ verursachten Impulse werden bei verschiedenen Ausgangsstufen der Körperspannung und Einstellungen des Gemüts auf ihre beeinflussende Wirkung überprüft. In weiterer Erprobungsphase transportiert nicht der Körperkontakt, sondern der Klang bzw. seine Intensität, Dauer und Artikulation die Art der „Berührung“. Aus der „handfesten“ Erfahrung entsteht die *Klangverkörperung* und möglicherweise auch die in Körperspannungen erlebbare „*Klangvorstellung*“.

(Bitte mit den 2 Fotos, die bei Frau Andrea Raab verblieben sind, Artikel vom 26. Januar '00 ergänzen.)

