

Hören durch Sehen

Aspekte der Wahrnehmung von Musik und Tanz

Dorothea Weise

Jenseits von Sprache eröffnet musikchoreografische Arbeit eine Welt von Bildern und Zeichen, deren je eigener Ausdrucksgehalt im Gehörten und Gesehenen sich mit dem *tacit-knowing-view* der Zuschauenden und Zuhörenden verbindet. Sinnstiftende Resonanzen und Verstehensprozesse entwickeln sich entlang der Strukturbildung des Werks einerseits und innerhalb der individuellen Konstrukte impliziten und expliziten Wissens der Erfassenden andererseits. Die Wahrnehmung spielt dabei eine zentrale Rolle. Neben der naheliegenden Verarbeitung von akustischen und visuellen Sinneseindrücken soll hier die Propriozeption, insbesondere der kinästhetische Sinn, im Hinblick auf ihre Rolle als Mittler und Gestalter im Wahrnehmungsvollzug betrachtet werden.

Hören durch Sehen

Aspekte der Wahrnehmung von Musik und Tanz

Dorothea Weise

Das Schöne ist nicht ein Ding, sondern ein Akt.

Friedrich Theodor Vischer (1922)

Stolpern heißt Wahrnehmen

Während der ersten sieben Lebensjahre des Kindes bildet sich mehr und mehr die Fähigkeit aus, sinnliche Eindrücke derart zu ordnen und zu verbinden, dass das Gehirn sinnstiftende Wahrnehmungen, Gefühlsreaktionen, Gedanken und situations-adäquate motorische Handlungen erzeugen kann.¹ Dieses Zusammenspiel aller Wahrnehmungsebenen, *sensorische Integration* genannt, als Quelle für Verstehen und sinnvolles Reagieren zu nutzen, wird demnach erlernt und bei neuen Erfahrungen erweitert und ausdifferenziert. Zeitgenössische Musik-/Tanz-Performances aber, die das Verschieben, Entkoppeln oder sogar Negieren dessen, was gesehen und gehört wird betreiben, stellen genau diesen mühsam errungenen Prozess auf die Probe.

Die Verweigerung der gegenseitigen Bestätigung von Hören und Sehen hat mit John Cage und Merce Cunningham einen radikalen Anfang genommen und wurde im Weiteren in verschiedensten Ausformungen ausgelotet. Gleichzeitig lebte und lebt die Synchronizität von Musik und Tanz und mit ihr die Bedeutungssicherheit, die sie vermittelt, scheinbar ungebrochen weiter. Cage und Cunningham schienen nicht sehr interessiert daran, wie ihre Performances auf die Wahrnehmung wirken: Das durch ihre aleatorisch konzipierten Werke verursachte Auseinanderreißen von visuellen und auditiven Eindrücken verunmöglicht eine sensorische Integration. Gleichwohl ist es ein tiefes Bedürfnis Sehen und Hören zusammen zu bringen und ein seltsamer Moment von Befriedigung oder kurzer innerer Entspannung tritt ein, wenn eine musikalische und eine tänzerische Geste zeitlich und energetisch zusammenfallen – auch, wenn es ‚nur‘ Zufall ist. So jedenfalls lassen sich Reaktionen beim Betrachten von Choreografien Cunninghams deuten, in denen lediglich die Dauer der Stücke oder einzelner Phrasen mit dem Komponisten darin vereinbart war.

¹ Jean Ayres: *Bausteine der kindlichen Entwicklung*. Berlin 1984, S. 37

Die zu der damaligen Zeit gefundene Freiheit der Wahrnehmung durch ihre systematische Überforderung beschreibt Merce Cunningham eindrücklich. 1952 fand ein 45-minütiges Event an der Black Mountain Summer School statt, mit David Tudor am Klavier, vorgetragener Poesie, weißen monochromen Bildern von Robert Rauschenberg an den Wänden, der wiederum selbst Platten abspielte, John Cage, der Texte sprach und Cunningham, der tanzte. Das Publikum saß sich in der Mitte des Raums in Diagonalen gegenüber, wodurch es unmöglich war, alles zu sehen, was geschah. „Nothing was intended to be other than it was, a complexity of events that the spectators could deal with as each chose.“² Doch, sie waren interessiert an der Wirkung ihrer Werke auf die Wahrnehmung, vielleicht sogar mehr als jene Tanzschöpfenden, die das Wiedergeben der Musik in Bewegung, das sogenannte ‚Mickeymousing‘ favorisieren.

Sechzig Jahre später fordert der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels in seinen Texten zum Theater, den Erwartungsraum von Zuschauern nicht „mit Bildern der Eindeutigkeit zu verbauen“³ zitiert den französischen Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman „Zu sehen geben heißt stets, das Sehen in seinem Akt, in seinem Subjekt zu beunruhigen“ und fügt hinzu, dies gelte „auch für das Hören – und mehr noch, für die Summe beider.“⁴ Beunruhigung sei hier nicht verstanden als eine Empfindung der Bedrohung, vielmehr als ein aus der Ruhe bringen, als Motor für das Aufmerken und Aktivieren gedanklicher handlungsorientierter Ressourcen.

In der Pädagogik des Musikers Heinrich Jacoby stehen im Geiste der Reformpädagogik Bestrebungen im Vordergrund, die Entfaltung der Sinne und das „Sich-Erarbeiten einer wachen Beziehung [...] aufgrund bewussten Zustandsempfindens“⁵ zu befördern. Jacoby nannte solches Gewahrwerden *Stolpern* und forderte seine Schülerinnen und Schüler dazu auf, Gewohnheiten zu durchbrechen und sich „für das Stolpern bereit[zu]halten“.⁶ Der Aufruf zur Stolperbereitschaft und verfeinerten Wahrnehmung zieht sich in den Feldern der ästhetischen Bildung mehr oder weniger bis heute durch. Der Tänzer und Psychologe Detlef Kappert beschreibt im Rahmen seiner Überlegungen zu einem Unterrichtsstil, der Leistung, Empfindungsfähigkeit und künstlerische Entwicklung gleichermaßen ermöglicht, die Suche nach sinnvoller Konfrontation als unerlässlich für persönliches Wachstum und künstlerische Reifung. Kappert führt dazu den Begriff der *produktiven Verunsicherung* ein.⁷ Gemeint ist eine

² Peter Gena and Jonathan Brent, *A John Cage Reader*, New York 1982, S. 111

³ Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlin 2012, S. 85

⁴ Ebd., S. 84.

⁵ Heinrich Jacoby, *Jenseits von begabt und Unbegabt. Zweckmäßige Fragestellungen und zweckmässiges Verhalten – Schlüssel für die Entfaltung des Menschen*, Hamburg 1994, S. 19

⁶ Walter Biedermann, *Entfaltung statt Erziehung. Die Pädagogik Heinrich Jacobys*, Freiburg 2003, S. 18

⁷ Detlef Kappert, *Tanz zwischen Kunst und Therapie*, Frankfurt 1993, S. 11ff

Art von Erschütterung, die produktive Kräfte im Dialog der Auseinandersetzung mit unterrichtlichen Inhalten und mit sich selbst freisetzt. Die Fähigkeit zur Unterscheidung, die Differenz, Irritationen und das Infragestellen von Gewohntem nennt Ursula Brandstätter als Chance in der ästhetischen Bildung.⁸ Und in seiner Publikation „Ästhetik der Abwesenheit“, die in Überlegungen zur Ausbildung für die darstellenden Künste münden, formuliert Heiner Goebbels:

Unsere Wahrnehmung reagiert dort, wo Intensität *hervorgerufen und produziert* wird - das kann auch eine Leerstelle sein. Eine Beobachtung am Rande, etwas, das Schlüssigkeit vermissen lässt, weil es nicht zusammenpasst oder Sichtbarkeit und Kompletterung verweigert. Gerade Distanzen wollen wir als Zuschauer überbrücken, Lücken wollen wir instinktiv schließen.⁹

Die Fähigkeit Lücken auszuhalten, um sie als Sprungbrett für eigene Fantasien, Schlussfolgerungen und Interpretationen zu nutzen, ist jedem Kind gegeben. Als Erwachsener muss sie oft wiedererrungen werden. Ästhetische Erfahrungen können hier vielfältige Ansatzpunkte liefern, um das Spektrum von Wahrnehmung als ineinander Fallen vom Selbst und dem Anderen¹⁰ bis zur bewusst erlebten Lust am Nichtverstehen¹¹ auszuloten.

Exkurs zur Einfühlung

Als grundlegend für die Fähigkeit, sich mit dem Wahrgenommenen zu verbinden kann das Konzept der Einfühlung gelten, zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders durch Theodor Lipps im Bereich der Psychologie und ästhetischen Wahrnehmung erforscht.¹² Einfühlung geschieht nach Lipps auf körperlichem Wege, indem das Wahrgenommene unwillkürlich als Mikrobewegung mitvollzogen und in der Folge als Projektion in das Andere erlebt wird. Dabei trennte er nicht zwischen leblosen Gegenständen und Lebewesen. Für ihn waren sowohl ästhetische Erfahrungen an Dingen, seien es Landschaften, Gegenstände oder Architektur, als auch lebendige Geschenisse Objekte der Einfühlung, denn „jedes sinnliche Objekt überhaupt stellt an mich die Zumutung zu einer Tätigkeit“.¹³

⁸ Ursula Brandstätter, „Differenzen als ästhetisches und pädagogisches Potenzial“ in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, Heft 61 / November 2004, S. 2-7

⁹ Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit* (s. Anm. 3), S. 85.

¹⁰ Siri Hustvedt, *Embodied Visions: What Does It Mean to Look at a Work of Art?* München 2010, S. 57

¹¹ Wicki Bernhardt, „Warum machen die das?“, in: *Rhythmik – Musik und Bewegung. Transdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. von Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise und Dierk Zaiser, Bielefeld 2019, S. 420

¹² Dargelegt in Theodor Lipps, *Grundlagen der Ästhetik*, Hamburg 1903

¹³ *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, hrsg. von Robin Curtis und Gertrud Koch, München 2008, S. 16

Automatisches Mitbewegen geschieht häufig unbewusst oder unterhalb der Wahrnehmungsschwelle und wird heute durch die Theorie der Spiegelneuronen als Basis der Empathiefähigkeit gestützt. Bezogen auf die Rezeption von Musik (und Tanz) zeigt sich das körperliche Bewegtsein, etwa als Mitschwingen oder Mitwippen, vorausgesetzt, die gestaltbildenden Elemente wie Rhythmus, Phrasierung und Dynamik sind hinreichend antizierbar. Das von Lipps sehr breit entwickelte Modell der Einfühlung umfasst auch den aktiven, intentionalen Vorgang, der auf dem Wiedererkennen grundlegender, leiblich erfahrener, dynamischer Vorgänge beruht, die von ihm beschrieben sind als

„[...] frei dahinfließende oder gehemmte; leichte oder bemühte; in sich einstimmige oder in sich gegensätzliche; sich spannende und sich lösende; in einem Punkt konzentrierte oder in mannigfachen Lebensbethätigungen auseinandergelungene und in ihnen ‚sich verlierende‘.“¹⁴

In einer Neubewertung dieses Konzepts differenziert Karsten R. Stueber zwischen dem unmittelbaren körperlichen Erfassen als „basic“ Form der Empathie - von Lipps als *mimikry* beschrieben - die er mit der Aktivität der Spiegelneuronen verbindet und dem Vorgang der „reactive“ Empathie.¹⁵ Diese zweite, rückwirkende Form bezieht kognitive Vorgänge etwa des Vergleichens, der Abwägung und der Imagination ein, die es ermöglichen, Ursachen für Verhalten oder Geschehnisse zu verstehen. Auch Vittorio Gallese betrachtet die Spiegelneuronen als Bestandteil eines vielschichtigen Prozesses, der Einfühlung und Nachahmung ermöglicht.¹⁶ Aus seiner Sicht greifen mehrere Abgleichungs-Mechanismen ineinander. Er betont, dass erlebte Analogien alle Aspekte des Wahrgenommenen einschließen und als multi- beziehungsweise intermodales System zu verstehen sind.

Die Unterscheidung von *basic* und *reactive* Empathie lässt sich möglicherweise übertragen auf das kinetische Hören als unwillkürliche physische Reaktion beispielsweise auf beats und eingängige Rhythmen einerseits und das kinästhetische Hören andererseits, welches impulsive körperliche Reaktionen zu reflektieren und in verschiedene Wahrnehmungsebenen zu differenzieren in der Lage ist.¹⁷

Wie Bewegungswahrnehmung und Hören sich auch in kulturellen Kontexten ausprägen können, sei mit folgendem Beispiel veranschaulicht. Der Tänzer und Bewegungsanalytiker

¹⁴ Ebd., S. 17

¹⁵ Karsten R. Stueber, „Rediscovering Empathy“ in: *Agency, Folk Psychology, and the Human Sciences*, Cambridge 2006

¹⁶ Vittorio Gallese, „The Roots of Empathy. The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity“ in: *Psychopathology* 36, 2003, S. 175 <https://www.karger.com/Article/Abstract/72786> (letzter Zugriff: 06.12.2021)

¹⁷ Stephanie Schroedter, „Musik erleben und verstehen durch Bewegung. Zur Körperlichkeit des Klanglichen in Choreographie und Performance“ in: *Musik und Körper*, hrsg. von Lars Oberhaus und Christoph Stange, Bielefeld 2017, S. 223

Cary Rick beschreibt die Wirkung seines Solotanzes „Sodom“ aus dem Zyklus „Totem“ nach Schilderungen des Alten Testaments, in dem er sinnliche Lust thematisierte. Mit den Armen und der Wirbelsäule führte er weiche Wellenbewegungen aus, während seine Beine sich schnell und rhythmisch bewegten. Dazu erklang Musik vom Schlagzeug (leider nicht näher beschrieben). Während das europäische Publikum den Aufführungen schweigend beiwohnte, begannen die Zuschauer eines Tanzfestivals in Tabarka, Tunesien „enthusiastisch, den Rhythmus der Schlagzeuggleitung mitzuklatschen“ und verlangten eine Wiederholung des Stückes.¹⁸ Offenbar hatte die kinetische Wirkung der Musik und die sich zum Zittern hin verstärkenden Bewegungen des Tänzers das Publikum buchstäblich vom Hocker gerissen. Der ohnehin in Europa weitgehend abtrainierte sichtbare körperliche Mitvollzug bei Konzerten oder Tanzaufführungen, führte dort dagegen, vermutlich ausgelöst durch die Erhabenheit der religiösen Thematik, zur völligen Erstarrung.

Das Phänomen des Überspringens von Affekten thematisiert Daniel Stern mit seiner Säuglings-Forschung.¹⁹ Weniger mit Emotionsbezeichnungen, als vielmehr mit dynamischen, kinetischen Begriffen wie „‘aufwallend‘, ‚abklingend‘, ‚flüchtig‘, ‚explosionsartig‘, ‚anschwellend‘, ‚abklingend‘, ‚berstend‘, ‚sich hinziehend‘“²⁰ beschreibt er sogenannte „Vitalitätsaffekte“, die schon in frühem Lebensalter aufgrund der gleichzeitigen (amodalen) Wahrnehmung von Zeit, Form und Intensität erkannt werden. Die Körperlichkeit dieser energetischen Zustände (oder Gestalten) kann später in der Wahrnehmung ästhetischer Produkte als Verbindungsglied wirksam werden und die Rezeption zu einer leiblichen Erfahrung werden lassen. Inwieweit Bewusstsein und Reflexion den Wahrnehmungsprozess und damit die Einfühlung vertiefen können, hängt insbesondere bei den sogenannten Zeitkünsten Musik und Tanz von ihrer Machart ab. Orientiert sich das hörbare Geschehen nicht eindeutig am Visuellen, fallen Musik und Tanz gar zeitlich oder durch andere Formen nicht kongruierender Beziehung auseinander, wird es komplizierter – und unter Umständen interessanter. Es ist müßig bestimmen zu wollen, wie die Wahrnehmung im Einzelnen reagiert, da sie, gespeist von individuellen Hör-, Bewegungs- und Seh-Erfahrungen und aktuellen Befindlichkeiten nie identisch zwischen zwei Personen sein wird. Von Interesse mag vielmehr sein, welche Anhaltspunkte durch Vitalitätsaffekte oder „Stolpersteine“ die Vorgänge des Hörens und Sehens wecken, leiten und möglicherweise zu einem neuen Reichtum der

¹⁸ Cary Rick, „Das Auge des Betrachters“ in: *Tanzbüro Lehrtexte I und II* hrsg. von Claudia Jeschke und Cary Rick, München 1991, S. 67

¹⁹ Daniel Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2003

²⁰ Ebd., S. 83

Aussagekraft der Verbindung von Musik und Tanz führen, mithin, wie Hören durch Sehen vertieft wird.

This text is an excerpt from the article of the same name in: "Music in Motion", ed. by Stephanie Schroedter, Vienna: mdw-press in cooperation with transcript publishing (Bielefeld) [in preparation, expected date of publication: 2023]

Translation: Josefine Bingemer

Vita

Dorothea Weise studied eurhythmics at the Cologne University of Music. Many years of teaching experience in the major in eurhythmics at the Trossingen University of Music with a focus on movement and dance in technique, improvisation, composition and theory. She holds domestic and abroad workshops and training activities, Master classes and lectures.

Dorothea Weise has been Professor of Eurhythmics and head of the Music and Movement Department at the Berlin University of the Arts (UdK) since 2009. She has accompanied numerous performance projects by students, often in collaboration with other departments of the UdK. Her main interest in her work is the artistic-aesthetic differentiation of perception and expression in the authentic and consciously designed examination of the connection between music and movement.

Since 2008 she has been on the board of the German Association Music and Movement / Eurhythmics (AMBR) and since 2016 on the executive committee of the International Eurhythmics Association FIER. She is author of numerous specialist articles in fields related to the interplay between music and movement, sensing and acting, improvisation and composition. In 2019 she published together with Marianne Steffen-Wittek and Dierk Zaiser the volume "Rhythmik - Musik und Bewegung. Transdisziplinäre Perspektiven" Transcript Verlag.

Contact: weise@udk-berlin.de