

Christoph Richter

Vermittlung von Musikverstehen und ihre Bedeutung für die Ausbildung zum Orchestermusiker

Musikvermittlung ist zu einer verbreiteten Mode geworden. Es gibt sie in vielfacher Ausprägung, und sie richtet sich an verschiedene Gruppen von Menschen. Vielerorts werden Ausbildungen für den Beruf des Musikvermittlers angeboten, mit unterschiedlichen Schwerpunkten, Ansprüchen und Vorbedingungen. Angesichts der wachsenden Beliebtheit von Musikvermittlung gilt es zu verhindern, dass sie in die Ecke von spaßmachenden Events und andererseits in die Fänge von Management und Marketing gerät.

Musikvermittlung ist jedoch nicht nur ein hässliches Wort, sondern auch ein nichts sagendes Passepartout für unzählige und unvergleichbare Veranstaltungen. Deswegen spreche ich in der nächsten halben Stunde lieber von Hilfen und Hilfsangeboten für den Umgang mit Musik und für das Verstehen von Musik.

Solche Hilfen beziehen sich auf das Hören – genauer: auf das Durchhören eines musikalischen Verlaufs, auf Details, auf Beziehungen, Veränderungen, Stimmungen und Botschaften. Sie beziehen sich auf das Zurechtfinden in einer Musik, auf die Machart der Musik, auf die Biographie der Komponisten, auf kulturelle, geschichtliche und gesellschaftliche Zusammenhänge. Nicht zuletzt sind solche Angebote nützlich bis unverzichtbar für das Selbstverstehen, für die Begegnung mit sich selbst, für das Erleben und Verstehen von Gefühlen, Vorstellungen und Denk- und Verhaltensweisen (siehe später: Hilde Domin „Stellvertretende Selbstbegegnung des Lyrikers“¹).

Ich erspare Ihnen eine Aufzählung jener Angebote, die in der schulischen Musikpädagogik, in der Musiktheater- und Konzertpädagogik, in Education-Programmen und in den Medien aus dem Boden der Musikkultur sprießen, und wende mich einigen grundsätzlichen Fragen zu, mit denen ich ihre Aufgaben, Wünsche und Ziele zu verdeutlichen hoffe.

Meine Fragen sind:

- 1) Warum gibt es überhaupt solche Hilfsangebote ?
- 2) Seit wann und in welchen Formen wurden oder sind sie sinnvoll?
- 3) Welche Ziele streben sie an?
- 4) Welche Ansprüche sollte man an die Vermittler stellen, und an welche Voraussetzungen, an welches Können sind sie gebunden?

¹ Hilde Domin, Wozu Lyrik heute? München 1968, S. 14 - 17

Zu Frage 1:

Der Musikanthropologe Wolfgang Suppan unterscheidet (in historischer und systematischer Betrachtung) drei grundsätzliche Weisen, in denen Menschen sich mit Musik beschäftigen und sie für ihre Lebensgestaltung gebrauchen: 1) Musik wurde und wird als ein Gebrauchsgegenstand benutzt (als Verständigungsmittel, als Symbol, zur Gestaltung von Gemeinschaft, zum Ausleben von Stimmungen ...).² 2) Der Gebrauchsgegenstand Musik wurde später und wird phantasievoll verziert und zum persönlichen Ausdruck von Gruppen und einzelnen Menschen ausgearbeitet (aus Verständigungssignalen werden Kantilenen; aus gleichzeitigem Musizieren werden polyphone und homophone Formen; aus primitiven Naturinstrumenten werden ausdrucksstarke Instrumente ...). 3) Schließlich, so sagt Suppan, verselbständigt sich das Klingende zu autonomer und absoluter eigenständiger Kunst in Sinfonien, Opern, Musicals, Jazz-Improvisationen. Der ursprüngliche Gebrauchswert wird weitgehend vergessen.

Je mehr und weiter sich die Musik von ihrem Lebens- und Gesellschaftsgebrauch zu selbständiger Kunst entwickelt, desto sinnvoller und nützlicher wird es, diese Kunst nicht nur hinzunehmen und zu genießen, sondern sich um ihr Verstehen zu bemühen, um das Verstehen dessen, was sie den Menschen mitteilt, und worin sie den Menschen dabei helfen, ihr Leben zu gestalten.

Die „Rechtfertigungsbedürftigkeit“ der Musik³ als eine autonomen Kunst gilt für folgende Fälle:

- für Musik aus alten Zeiten;
- für Musik aus fremden Kulturen;
- für künstlerisch verselbständigte, absolute Musik,
- für Musik, mit der die Komponisten und Musiker etwas Bestimmtes zum Ausdruck bringen und darstellen wollen.

Meine These als Antwort auf die erste Frage lautet:

Mit Hilfe von Vermittlung zwischen Musik, Geschichte und Menschen kann der ursprüngliche und in den meisten Fällen verloren gegangene Gebrauchsscharakter (der „Lebensmittelcharakter“) der Musik wieder hergestellt werden.

² Wolfgang Suppan, Der musizierende Mensch, Mainz 1984, S. 26 - 30

³ Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977, S. 7

gabenverständnis als auch das künstlerische Selbstbewusstsein der Musiker im Orchester verändert. Ablesen kann man diese Entwicklung – von der Musik aus betrachtet – u.a. an den Kompositions-Experimenten Joseph Haydns, an den autobiographisch gefärbten Werken Beethovens, an den Bekenntnismusiken der Romantiker bis zu den abstrakten Klangstrukturen in unserer Zeit.

Die veränderten Ansprüche an die Musik und an das Musizieren zeigen sich an mehreren Entwicklungen:

Das Spektrum der handwerklichen Anforderungen hat sich erweitert. Das betrifft den Tonumfang, die rhythmischen Muster und Strukturen, die harmonischen Wege mit ihren Folgen für die Intonation und Klarheit, die komplizierteren Kompositionsweisen und die Palette der Klangmöglichkeiten. Die Artikulation, die Darstellung des musikalischen Sinnzusammenhangs, die Klangräume sind individueller, differenzierter und komplizierter geworden. Heute muss ein Orchester-Musiker ein virtuos ausgebildeter Künstler sein. (Das alles schlägt zurück auf die Spieltechnik in den Trainingsprogrammen und Etüdenwerken, welche das Musizieren ermöglichen, vorbereiten und sichern. Es macht sowohl die Ausbildung als auch das tägliche Bemühen um den Niveauerhalt anspruchsvoller.)

Die Lakaien, die Waldarbeiter und die Mitglieder der höfischen Familien an den Adelshöfen, die früher an der zweiten Geige, an der Bratsche, hinter dem vierten Horn saßen oder hinter dem Kontrabass standen, haben keinen Chancen mehr zum Mitspielen,

Aber nicht nur die technischen und handwerklichen Ansprüche sind gestiegen. Auch enthält die neuere Orchestermusik viele Schwierigkeiten, die mit künstlerischem Geschmack, mit nuancierter Differenzierung, mit individuellem Ausdruck ge“meistert“ (sic !) werden müssen. Man denke an Übergänge in Mahler-Sinfonien, an Farbwechsel bei Debussy, an Anfänge und Schlüsse, Charakterveränderungen, innermusikalische Kontroversen und andere individuell zu regelnde Situationen.

Wer guten Orchestern zuhört, wird merken, dass die Musizierenden nicht (mehr) nur abliefern, was einerseits in den Noten steht und andererseits der Dirigent verlangt, sondern dass die Musizierenden subjektive, eigene Angebote für die Interpretation machen - durch ihre Art zu spielen. Auf diese Weise wird die Symmetrie der gemeinsamen Arbeit zwischen Orchester und Dirigent und auch die Balance zwischen dem Anspruch der Komposition und den Möglichkeiten ihrer Interpretation gestärkt. Der künstlerische Diskurs (der ständige klangliche Dialog) bekommt mehr Lebendigkeit. (Notabene: Aus der alten Herrschaftsfigur des Dirigenten wird ein weiser Zuhörer, Partner und Gestalter – vorausgesetzt, die Beteiligung des Orchesters gewinnt in dieser Weise an Lebendigkeit und Individualität.)

Alle die Entwicklungen fordern nicht nur die Musiker heraus, sondern bedeuten auch größere Aufmerksamkeit, genaueres Hören und emotionale wie intellektuelle Anstrengungen für das Publikum. Es ist auf professionelle Hilfe für das Erleben und Versehen von Musik angewiesen.

Deshalb lautet meine zweite These:

Seit die Verantwortung und die Gestaltung des Konzertlebens auf die bürgerliche Gesellschaft und auf die Kommunen übergegangen ist, und seit sich das Musizieren noch mehr als früher zu einer Angelegenheit höchster Professionalität und Individualität entwickelt hat, sind die Hilfen für das Erleben und Verstehen der Musik zu einer nützlichen oder gar unverzichtbaren Angelegenheit geworden. Dies wurde freilich erst mit gehöriger Verspätung bemerkt und wird erst heute allmählich – professionell – verwirklicht.

Exkurs

Die zweite Veränderung im Orchesterleben betrifft die Einstellungen zum und die Wünsche an das Musizieren: Aus ihnen entstanden eine große Zahl von neuen Arten und Konstellationen der Orchesterarbeit. Ein wenig verkürzt handelt es sich um eine Art orchesterbezogener Jugendbewegung, ausgelöst von der Kritik an den traditionellen, festgefühten Regularien, um die Zuwendung zu bestimmten musikalischen Spezialgebieten und um neue Strukturen der musikalischen Kommunikation und Berufsauffassung.

Die Auslöser dieser Veränderungen waren die Gründung und die Arbeitsweisen von zahlreichen Ensembles wie die Länder- und Bundesjugendorchester, die junge deutsche Philharmonie mit ihrem Ableger, dem „Ensemble Modern“, das Mahler-Jugendorchester mitsamt seiner Fortführung im Mahler-Chamber-Orchestra, die arabisch-israelischen Jugendorchestergründung von Daniel Barenboim, das Jugend-Weltorchester, zahlreiche Festspielorchester; ferner auch die Orchester der Protagonisten für Alte Musik, wie sie John Gardiner, Ton Kopman, Thomas Hengelbrock und viele andere gründeten.

Sie alle sind geprägt von neuen strukturellen, kommunikativen und musikalischen Grundsätzen:

Dies hängt zum Teil mit der allgemein-gesellschaftlichen 68er Bewegung zusammen, als ein spezieller Teil der Kritik an manchen überkommenen autoritären Lebens-, Ausbildungs- und

Es geht bei der Vermittlung „von“ also um den Erwerb von Wissen, von Kenntnissen, von Vergleichsmöglichkeiten, vielleicht auch von speziellen Fähigkeiten (Intervalle hörend zu unterscheiden, Schlüsse in ihrer Absicht und Wirkung zu unterscheiden).

Diese Art von Vermittlung macht einen großen Teil der Angebote von Konzerteinführungen, Programmheften, Moderationskonzerten und Seminaren aus. Sie wird vornehmlich von Vertretern der Musikwissenschaftlern angeboten, deren Metier ja die Fakten, die sachlichen Zusammenhänge und ihre Deutungen sind.

So beliebt und erhellend die Angebote dieser Art von formaler und materieller musikalischer Bildung auch sind, so sehr muss andererseits gefragt werden, welchen Beitrag sie zu einem erlebenden und verstehenden Hören anbieten, und ob sie das können:

- Was wird für das Erleben und Hören erschlossen, wenn man die Entstehungsdaten einer Musik kennt?
- Was trägt die Kenntnis eines Formmodells zum Verstehen einer Musik bei ?
- Was bringt die Einsicht, dass eine Musik zum Gebiet der Zwölftonmusik gehört, für das Hören und Erleben?
- Lenkt die Kenntnis von bestimmten Sachverhalten nicht vielleicht vom Erleben und persönlichen Verstehen ab?

Abstrakter und zusammengefasst gefragt: Welchen Einfluss hat historisches, biographisches und musiktheoretisches Wissen von einer Musik auf ihr Erleben und Verstehen? Welchen Zugewinn bietet sie an? Welche Wünsche lässt sie offen? Welche Art von musikalischer Bildung hat solche Musikvermittlung im Visier – mehr Bildung für Pausengespräche oder Bildung für die individuelle Lebensgestaltung?

B) Vermittlung zwischen

Vermittlung zwischen bedeutet: Zwei Instanzen (zwei Menschen oder Sachen und Menschen), die sich zunächst fremd und neu gegenüberstehen, begegnen sich in einer Weise, die mehr und mehr ihre Verwandtschaft und Beziehung herausstellt. Der eine findet im anderen Regungen, Gedanken und Stimmungen, die auch als eigene vertraut sind, und die gerade dadurch vertraut, verstärkt und begriffen werden, dass sie im andern erkennbar werden. Es handelt sich um ein „Sich selbst begegnen“ im anderen (s.o. Hilde Domin). Dabei zeigt sich das Eigene im Anderen häufig erst nach längerer Bekanntschaft, nach intensivem Kennenlernen.

Sich selbst (oder wenigstens bestimmte Seiten von sich selbst) in einem anderen zu begegnen, gehört zu den schönsten Erlebnissen, die man haben kann – ebenso wie auch die gegenteiligen Einsichten, dass der (oder das) andere ganz anders ist und Neues anbietet.

(Beim hörenden Umgang mit der Musik gibt es das Kennenlernen auf Gegenseitigkeit nicht, weil zwar die Musik sich an uns wendet, aber kaum auf uns reagieren kann, es sei denn beim Musizieren.)

Musik bietet dem Hörer und den Musizierenden – über alle Informationen hinaus – Möglichkeiten an, Teile oder Seiten (Gefühle, Denkweisen, Stimmungen, Affekte) von sich selbst zu entdecken, wieder-zu-entdecken, zu verstärken, zu differenzieren, aufzutauen...

Wer diese Angebote der Musik aufnimmt, für den ändert sich möglicherweise sein Verhältnis zur Musik von einem Gegenüber zu einem Miteinander, anders formuliert: Er tritt in eine Beziehung zur Musik ein oder lässt sich auf ihr Beziehungsangebot ein. Martin Buber hat in seiner Schrift „Ich und Du“ den Umschlag von der Beziehung **Ich – Es** (als „Welt der Erfahrung“) zur Beziehung **Ich – Du** (als „Welt der Beziehung“) im Detail beschrieben (z. B. an unserem möglichen Verhältnis zu einem Baum).⁷

Ich nenne einige mögliche Beispiele. (Es liegt freilich in der Natur der Sache, dass sie die Beziehungen zur Musik nur in Vergleichen, Metaphern, Vorstellungen andeuten können):

- Die Altarie aus Bachs Matthäuspassion „Erbarme Dich, mein Gott“ verdeutlicht, wie ein Schmerz, den ein Mensch erlebt, über ein altes Tanzmodell hinweg „getragen“ wird und dadurch Trost und Zuversicht vermittelt.
- Der mehrfach aufsteigende und zerklüftete Beginn der siebten Sinfonie von Anton Bruckner versetzt mich metaphorisch in eine zugleich erhabene und furchterregende Hochgebirgswelt, in der ich meine eigene Kleinheit spüre.
- Der „durchgedrehte“ Finalsatz aus Mendessohns italienischer Sinfonie weckt in mir die Möglichkeit lustigen Tobens.

Die Musik wandelt sich von einem Gegenüber, dass ich betrachten und bewundern kann, zu einem Stück eigener Lebensmöglichkeit. Freilich sind solche Möglichkeiten der Vermittlung „zwischen“ nicht allgemeingültig, und sie haben nicht den Charakter von Interpretationen. Sie leisten etwas anderes, nämlich: im Einzelfall und in einmaligen Situationen (je nach Aufführung, Laune und Wachheit) eigene, persönliche Beziehungen herzustellen.

Damit ein Vermittler diesen Vorgang anregen kann, sollte er selbst in solche Beziehungen treten können. Das aber können solche Vermittler am besten, die hochgradige Künstler sind.

⁷ Martin Buber, Ich und Du. Heidelberg 1974, 8.Aufl., S. 12 -14

C) Die Vermittlung des Musikalischen an der Musik oder des Inneren der Musik

Die dritte Dimension dessen, was vermittelt werden kann – ich nenne es das Musikalische der Musik oder ihr inneres Leben – zeigt sich in ihrer (immanenten) Dynamik, oder anschaulicher: in ihrer Lebendigkeit. Das kann man sich an der Herstellung oder Betrachtung eines einzelnen Tones verdeutlichen: Ein Ton, den wir singen, auf einem Instrument erzeugen oder aufmerksam hören, hat ein Eigenleben. Er bildet eine (gegliederte) Gestalt aus Beginn, Entwicklung und Schließen oder Übergang. Jeder einzelne Ton ist gleichsam eine selbständige und vollständige klanglichen Zelle. Wie die Monade im philosophischen Denksystem von Leibnitz (= als kleinste, aber vollständige Einheit) stellt ein Ton ein kleines musikalisches Lebewesen dar.⁸

Dieses Wesen gilt es zu gestalten (zu modellieren) und in seiner Gestalt (seinem Körper) hörend zu erleben und zu verstehen. Die innere Lebendigkeit der Musik wird vergrößert und vervielfältigt, wenn mehrere Töne mit einander verbunden werden und gegliederte größere Einheiten bilden, ausmodelliert durch Phrasierung, Artikulation, Klangnuancierung. Die Lebendigkeit der Musik wird auch vervielfältigt durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Töne, durch ihre Spannung und Lösung, durch ihre ungleichzeitige Fortbewegung.

Hört man auf diese innere Dynamik der Töne und ihrer Zusammenhänge, so öffnet sich das innere Leben der Musik und beginnt, ihre Wirkung auf das Erleben, auf die Stimmung, auf das Denken, auf den Mitvollzug auszuüben.

Es bedarf langer Übung und am besten eigener Sing- und Spielversuche, die Lebendigkeit einer Musik wahrzunehmen und sich von ihr anstecken zu lassen.

Diese dritte Dimension der Vermittlung macht die Wirkung von Musik aus. Sie ist grundlegend für jede Erfahrung, die man mit der Lebendigkeit der Musik machen kann.

Daraus folgt: Musikvermittler müssen qualifizierte und phantasievolle Musiker sein! Sie sollten Laien zu musikalischen Aktivitäten anregen können – im Bescheidenen, aber in Genauigkeit und mit deutlichem Ausdruck.

Zu Frage 4: Was sollte ein „Musikvermittler“ können, du wie sollte er die Vermittlung gestalten?

Ein Musikvermittler sollte sich bemühen zu verdeutlichen, welche Botschaften eine Musik ihren Hörern und den Musizierenden mit welchen kompositorischen Mitteln offenbart. z.B.

⁸ Christoph Richter, Die künstlerische Ausbildung. In: Entwicklung neuer Ausbildungsgänge für Lehrer der Sekundarstufen I und II im Fach Musik, hrsg. Von Heinz Höhnen u.a., Regensburg und Mainz 1978, S. 330 - 336

Trauer, stürmische Bewegung, Erhabenheit, Nachdenklichkeit, Glücksgefühl, Präsenz ... Damit das möglich wird, ist es notwendig, dass ein Musikvermittler einerseits die klanglichen und die geistigen Prinzipien der musikalischen Gestaltung aufdeckt (das, was einer Musik zugrunde liegt) und in praktische Handeln wendet, und dass er andererseits zeigt, dass die der Musik zugrunde liegenden Prinzipien nichts anderes sind als jene Prinzipien, mit denen auch die Menschen ihr Leben gestalten, etwa das Prinzip, wie etwas beginnt oder schließt; das Prinzip der Überraschung und Störung; das Prinzip der Veränderung; das Prinzip der Stille ...⁹

Zu dem, was ein „Musikvermittler“ können und tun sollte, gehören außer dem Umgang mit den musikalischen Sachverhalten und ihren Deutungen daher unverzichtbar zwei Fähigkeiten:

- die Fähigkeit, mit allem, was zur einer Musik gehört, aktiv umzugehen, phantasievoll, vereinfachend, experimentierend und demonstrierend: als Spiel mit Bausteinen, mit Charakteren, Rhythmen, Veränderungen, Affekten, Ausdrucksnuancen, Farben, Figuren ...
- und die Fähigkeit – mindestens auf einem Instrument oder mit der Stimme – Musik mit Leben zu erfüllen – und sei es nur am Beispiel der Gestaltung eines einzelnen Tones oder einer kleinen rhythmischen Figur.

Freilich ist der Umgang mit dem Einfachsten meistens das Schwerste.

Was Musikvermittler anbieten sollten, ist das eigene Verstehen und Erleben von Musik, ihre eigene Beziehung zu Musik. Dieses Eigene, das ihre künstlerische und vermittelnde Persönlichkeit ausmacht, beruht auf der verlässlichen, gründlichen Auseinandersetzung mit der Musik, gespeist von Wissen, Phantasie, Kenntnis und lebendiger Darstellung. Gute Vermittlung ist vor allem eine Frage der Haltung gegenüber der Musik und gegenüber den Menschen. Eine solche Haltung ist die Grundlage der Ausbildung.

Hierfür gibt es im Studienplan der nordrhein-westfälischen Orchesterakademie Angebote. Sie sind, meiner Meinung nach, jedoch allzu marginal. Sie sollten zu einem möglichen Neben-Hauptfach ausgearbeitet werden – zu einem Masterstudium für künstlerische und geistige Musikvermittlung.

Aber nicht nur um eine Ausbildung zum Musikvermittler geht es, so wichtig sie heute ist. Es geht auch um die Erfahrung und um ein profundes Verstehen davon, warum

⁹ Praktische Beispiele finden sich in der genannten Schrift von Rebekka Hüttmann, Teil II, S. 105 - 206