

Christoph Richter

Anregungen zur Begegnung und zum Umgang mit Musik

Warum die „Didaktische Interpretation“ keine musikpädagogische Konzeption ist ¹

Dieser Text ist die ausgearbeitete Fassung eines Vortrags, den ich im Januar 2018 in der Pädagogischen Hochschule in Heidelberg gehalten habe. Die um Anschaulichkeit bemühten Brückenschläge von der philosophischen Hermeneutik zur angewandten Lehre in Schulen und Hochschulen sind meiner Altergewohnheit geschuldet.

I

In der Geschichte und der Theorie der Musikpädagogik erhielt ein Musikunterricht, der auf den Überlegungen der philosophischen Hermeneutik beruhte, den Titel „Didaktische Interpretation“. Karl Heinrich Ehrenforth (1929 - 2016) benutzte den Begriff in seiner Schrift „Verstehen und Auslegen“ von 1971, um gegenüber der traditionellen musikwissenschaftlichen Werkauslegung einen pädagogischen, den Menschen zugewandten Umgang mit Musik zu betonen und zu fordern. ²

In den siebziger Jahren setzten sich nicht nur im allgemeinen Schulwesen, sondern auch im und für den Musikunterricht Reformen und Erneuerungen durch, u.a. der Umgang mit der populären Musik, die Idee des fach- oder fächerübergreifenden Unterrichts, das Kurssystem der gymnasialen Oberstufe, das Interesse an Konzepten der Neuen Musik und an außereuropäischer Musik, der Einzug technischer Hilfsmittel in den Unterricht. Auch der Blick auf die „neue“ (die „philosophische“) Hermeneutik wurde diesen neueren Konzeptionen zugeschlagen - vor allem im Bereich der sogenannten Werkauslegung. Vor allem hielten Schriften von Martin Heidegger (der „Natorpbericht“ und „Sein und Zeit“) und von Hans-Georg Gadamer („Wahrheit und Methode“) Einzug in das Gebiet der (verbalen) Interpretation von Musik.

Wenn es jedoch um Grundsätzlicheres ging als um neue Themenfelder und neue Methoden, nämlich um den Versuch einer Begegnung und Verschmelzung zwischen den individuellen Erfahrungen, Interessen und Umgangsweisen mit Musik und dem Reichtum, den die Musik anbieten kann: Gefühle ³, Hörweisen, strukturelles Verstehen, selbst-erfindendes Formen, Musizieren, Geschichtsbewusstsein ... dann ist das nicht in einer Konzeption unterzubringen

¹ In Erinnerung an den freundschaftlichen Disput, den Karl Heinrich Ehrenforth mit mir über den Begriff der Hermeneutik asgefochten haben.

² Karl Heinrich Ehrenforth, Verstehen und Auslegen, Frankfurt 1971, besonders zu beachten: Kapitel II, S. 8 - 18

³ Antonio Damasio, Im Anfang war das Gefühl (Der biologische Ursprung menschlicher Kultur. München 2017

oder in ihr zu erledigen. Vielmehr beruht eine solche potentiell vielseitige Begegnung auf einer prinzipiellen Haltung. Sie ist gekennzeichnet durch Offenheit, Neugier, Kreativität, Achtung, Beharren, Nichtfestgelegtheit, Veränderlichkeit, Erprobung und weitere Haltungen, die zur Lebensgestaltung beitragen und sie prägen. Was ich von der philosophischen Hermeneutik und von Ehrenforths Überlegungen zu ihr gelernt habe, ist eine Haltung, die aus dieser aktiven Verschmelzung zwischen der Welt (hier: der Musik) und mir als einer sich ein Leben lang bildenden Person (oder gar Persönlichkeit) entstand; oder wie Gernot Böhme es in Bezug auf die Künste nennt, in einer „Kopräsens“ der „Ich- und der Es-Wahrnehmung“.⁴ Wie ich als Kind und Schüler, als Student, Lehrer und Hochschullehrer diese Haltung in Bezug auf Musik und auf den Umgang mit mir anvertrauten Menschen zu verwirklichen versucht habe, beschreibe ich im folgenden in vier Schritten.

II

Die Einheit von Musik und Leben in der Kinder- und Jugendzeit

Die Begegnung mit Musik in meiner Kinder- und Jugendzeit begünstigte ganz sicher die Entwicklung jener Haltung, deren Grundlagen ich später in den Erkenntnissen aus der philosophischen Hermeneutik fand. Heute weiß ich genauer, auf welche fünf Aspekte sich dieser „Grund“ schon damals stützte.

Es war zum Einen die Integration von gehörter und ausgeübter Musik in den Lebensalltag. Es war - zweitens - die zunehmende Inbesitznahme jener Musik, die mir begegnete, ihre Vertrautheit - freilich mit der Gefahr von Einseitigkeit. Drittens war es die eigene Stimme (oder die Stimmen anderer) und die Beschäftigung mit den Musizier-Werkzeugen, gleichsam mit dem „Stofflichen“ der Instrumente, an denen ich mich versuchte: Versuche nämlich, Klänge und Gestalten aus Holz, Fellen, Bogenhaaren, Luft, Saiten aus Darm oder Metall hervorzubringen. Sie ermöglichten das Handwerkliche des Musizierens - als Verlängerung, Vervielfältigung, also als Hilfsmittel des musizierenden Körpers. Viertens kam hinzu die zunehmend wachsende Verschmelzung des Klanggefühls und des Gestalterlebens von Körper, Geist und Seele. Der fünfte Glücksfall schließlich erfüllte sich in musizierenden Gemeinschaften - in meinem Fall in einer mit Musik lebenden Familie, in einem Chor und alsbald in Instrumentalgruppen.

(Notabene: Der Musikunterricht in Volksschule und Gymnasium hatte an der Musikalisierung keinen Anteil.)

⁴ Gernot Böhme, Ästhetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001, Kapitel „Wahrnehmung“, S. 29 - 43

Diese fünf Bausteine des Umgangs mit der Musik bewirkten offenbar - langsam, aber wie selbstverständlich und unmerklich sich entwickelnd, was ich heute gerne „Musik als Lebensmittel“ nenne.

Es bietet sich an, das genauer und allgemeiner zu betrachten.

In jungem Alter sind es wohl die Regelmäßigkeit, die wachsende Vertrautheit durch Wiederholung und Aufbau, das Musikleben mit den vertrauten Menschen, welche an der Lebensgestaltung mit und durch Musik zusammen wirken. Sie bilden, so scheint es mir, einen Fundus, aus dem die Bereitschaft zur Erweiterung, zur Veränderung und später auch zur Reflexion erwächst. Dies zu beobachten ist eine Fundgrube für qualitative empirische Forschung.

Wachsende und veränderliche Erfahrung ergibt sich stets aus dem Vergleich mit dem Bisherigen. Solche Erfahrungswege gehen potentiell mit dem erwachendem Bewusstsein für Unterschiede, Entwicklungen, Gegensätze, Alternative, Andersartigkeit einher. Sie sorgen dafür, dass die kulturellen „Lebensmittel“ stets frisch bleiben. Das reflektierende Bewusstsein selbst taucht zunehmend in dem Vermögen auf, nonverbale Erfahrungen „zur Sprache zu bringen“. Das gilt in wörtlichem Sinne: Der wörtliche Sinn von „Zur Sprache bringen“ bringt etwas nonverbal Erfahrenes (in Bezug auf Gehörtes, Gespieltes, in Bezug auf Bilder, Gesten und Verhaltensweisen) zu den kümmerlichen Worten und sprachlichen Konstruktionen hin, über die wir allmählich verfügen. Das ist der langsame Beginn der stets nur versuchten Fähigkeit zur Mitteilung, Erklärung, Selbstvergewisserung und schließlich zu Belehrung und Lehre.

In diesem Sinne des zur Sprache „Hinbringens“ begann ich - etwa in der schulischen Oberstufe, auch - oft recht zweifelnd - verbal zu verdeutlichen, was Musik (mir) bedeuten und aus mir machen könne. Vor allem Bilder, Vergleiche und Metaphern leisten dabei die nötige Hilfe. Heute weiß ich, dass dies der Beginn meiner hermeneutischen Praxis war, die zum Beruf werden sollte.

III

Auf der Suche nach der Beziehung zwischen Mensch und Musik

Die Einheit von Musik und Leben löste sich in dem Maße auf, in dem ich die Unschuld des bloßen, von Gefühlen und Stimmungen getragenen Umgangs mit Musik verlor und sich andererseits das (häufig ehrgeizige) Primat der technischen Bemühungen des Musizierens

nach vorne schob. Diese Entwicklung war nicht nur der natürlichen Entwicklung des Jugendalters, sondern auch dem Konzept geschuldet, von welchem das Studium der Musikwissenschaft getragen war und in verwässelter Form in der Musikpädagogik Geltung hatte. Dieses Studium war - damals, in den 50er Jahren - vorwiegend auf Bildungswissen der Musik ausgerichtet und auf Unterrichtsvorgänge dieses Bildungswissens und -könnens,⁵ Konkret: Es ging um Musiklehre und Formenlehre, um die traditionelle Musiktheorie; es ging um Biographie und Musikgeschichte; es ging um formale Vergleiche; es ging um abfragbares, richtiges oder falsches Wissen.

Kaum aber wurden jene Fragen behandelt und reflektiert, die für das Verstehen und auf eine Lehre von vom Erleben, Verstehen von Musik und auf die Möglichkeit sinnvoller musikbezogener Handelns Antworten hätte geben können:

- Was erzählt die Musik? Was teilt sie mit und wie sie geht sie mit Hilfe der Komponisten und ihrer Spieler dabei vor?

- Was macht eine Musik aus und mit mir? Wie wirkt sie auf mich ein ?

- Mit welchen Mitteln erreicht sie, was sie anbietet?

- Wie prägen die Geschichte, die Welt und die Musik sich gegenseitig?

Diese Fragen bewegen und beunruhigten mich zusehends. Erst allmählich fand ich Antworten, zum Beispiel in Texten von Hans Mersmann, Arnold Schering, Hans Heinrich Eggebrecht, Theodor W. Adorno. Die Suche nach Antworten sind für mich bis heute die wichtigsten und zugleich die schwierigsten Voraussetzungen für einen lehrenden Beruf,

Als ich dann Lehrer war, kamen die ersehnten Antworten aus anderen Richtungen als aus der Beschäftigung mit Musik, nämlich aus der sogenannten "werkimmanenten Interpretation" von Literatur (Benno von Wiese, Emil Staiger, Wolfgang Kayser, Uhlisdörfer u.a.), aus den theoretischen Schriften von Wassily Kandinsky. Während mit dem Konzept des formalen Bildungswissens mein um Verstehen bemühter Musikunterricht scheiterte, drang die Beschäftigung mit Literatur im Deutschunterricht bis zu Schülerinteressen meiner vorwiegend ländlichen Klientel vor, selbst mit Schillers "Räubern", Goethes "Faust", Döblins "Berlin Alexanderplatz" und Lenz' "Deutschstunde".

Was die Beschreibung und Erklärung von Musik betraf, gab es - im Zusammenhang mit der Entwicklung des bürgerlichen Musiklebens im 19. Jahrhundert - zunehmend an Musikliebhaber gerichtete Schriften, z. B. von E. T.A. Hoffmann, Arnold Schering, und

⁵ siehe hierzu den Gegensatz, den Julia Nida-Rümelin diskutiert, zwischen Bildungswissen und Persönlichkeitsbildung, in: Auf dem Weg in eine neue deutsche Bildungsgeschichte. Freiburg 2015, S. 37 - 81 und S. 127 - 139

Hermann Kretzschmar, der einen viel beachteten „Führer durch den Konzertsaal“ schrieb

(Leipzig 1887 ff. - weitergeführt von Hans Mersmann)⁶

Meine hermeneutische „Wende“ aber gelang der Lyrikerin und Soziologin Hilde Domin in ihrer Schrift „Wozu Lyrik heute?“⁷ Ihre Lyriktheorie war für mich unsicherem Lehrer genau das Heilmittel, das ich brauchte, um dem Musikunterricht den Sinn zu verleihen, nach dem ich suchte. Es waren vor allem drei Gedanken, die mich pädagogisch aufrichteten: die These von der Aufgabe des Lyrikers (des Künstlers) als einer „stellvertretende(n) Selbstbegegnung, der Begegnung mit uns selbst; ferner die These von der Kunst als einem Modell für Wirklichkeit“⁸; und die These von der „Einmaligkeit“ des Kunstwerks in der Spannung zur seiner Musterhaftigkeit. Dies sind zugleich Thesen über die Aufgabe und Funktion der Kunst und Thesen zur Soziologie der Lebensgestaltung, also Antworten auf die Fragen, die für mich die Grundlage des Musikunterrichts wurden.

Um es ausführlicher und mit Worten Hilde Domin zu formulieren:

1) „... indem uns die Lyrik mit uns selbst verbindet, mit dem eigenen Ich, verbindet sie uns auch mit den anderen, gibt sie uns die Möglichkeit der Kommunikation wieder ... Das ist also die Aufgabe des Lyrikers. Dazu wird sein Gedicht gebraucht. Es ist aber nicht schon nicht mehr ‚sein‘ Gedicht, wenn es gebraucht wird. Es geht nicht mehr um seine **Selbstbegegnung**, sondern um die Selbstbegegnung von anderen ... um die Begegnung dieser anderen mit ihrer eigenen Erfahrung.“ (Domin S. 14 und 15)

2) „Das Kunstwerk hilft zu erkennen und zu erleben, wie die Dinge wirklich sind, wie man selbst ist, wie die konkrete **Wirklichkeit** ist, in der man sich bewegt ... und was man mit der Wirklichkeit für Erfahrungen machen kann... Das Erkennen der **Musterhaftigkeit**, der Modellhaftigkeit ist auch das, was einen angeht, erregt und ‚glücklich‘ macht oder zumindest befreit, gleichgültig, wie die tragisch die Gestalt und wie verhängnisvoll die Regel ist, die in ihr verlebendigt ist.“ (S. 62 und 63)

3) „es ist also ... die Einmaligkeit die eigentlich künstlerische Komponente, **Einmaligkeit der Wirklichkeitserfahrung** und Einmaligkeit der Formulierung, deren beider Träger der einmalige Mensch ist... Das Spannungsfeld der Kunst öffnet sich erst und spannte sich recht eigentlich in dem Feld des Widerspruchs zwischen dem Einmaligen und seiner Musterhaftigkeit.“ (S. 127)

Es dürfte nicht schwer sein, die Funktion eines Gedichts mit jener einer Musik auszutauschen. Freilich muss das jede und jeder zunächst für sich allein, um dann in einen Diskurs über die Erfahrungen einzutreten, die sich eingestellt haben.

⁶ Diese Schriften und ihre Entwicklung erörtert Karl Heinrich Ehrenforth in „Verstehen und Auslegen“, Frankfurt 1971

⁷ Hilde Domin, Wozu Lyrik heute? Frankfurt 19 (früher bereits im Band „Doppelinterpretationen behandelt“, Frankfurt 19)

⁸ Hilde Domin Begriff von der Wirklichkeitserfahrung stimmt so ziemlich mit jenem Begriff von Wirklichkeit überein, den Martin Heidegger als Destruktion des Üblichen und des „man“ bezeichnet hat, gleichsam das Durchstoßen des „man“ zur Wirklichkeit der Dinge und Gedanken. Martin Heidegger, Natorp-Bericht, 1989, S. 239 („Phänomenologische Interpretation zu Aristoteles“, Göttingen, Dilthey-Jahrbuch Band 6/1989)

1871 erschien Karl Heinrich Ehrenforths Schrift „Verstehen und Auslegen. Die didaktischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation von Musik“⁹. In ihr zeichnete er den Weg von den Versuchen, Musikwerke in der Zeit des bürgerlichen Musiklebens im 19. Jahrhundert auszuliegen (s.0. Kretzschmar, Schering, Riemann, Mersmann) und verfolgte den Beginn der philosophischen Hermeneutik seit dem Werk von Hans Georg Gadamer. Obwohl in der Nachfolge von Gadamer eine Fülle von der Hermeneutik zugewandten Veröffentlichungen erschienen sind, hat sich z.B. die Musikwissenschaft kaum auf einen Diskurs mit Gadamers wichtigem Schrift auf die philosophisch begründete neue Hermeneutik eingelassen. Ehrenforts Überlegungen hingegen hatten erheblichen Einfluß auf das schulische Gebiet der Werkauslegung. Mir selbst wurden Ehrenforts Beiträge zur philosophischen Hermeneutik eine grobe Hilfe.

Rettung durch die philosophische Hermeneutik

IV

Mann kann sich das als einen Dreischritt vorstellen: Wenn Mozart in der Todes- und Liebesarie der Pamina in der „Zauberflöte“ oder Bernstein im Schlußgesang der Maria in der „West Side Story“ sein eigenes Gefühl von Liebe mit Musikmitteln verdeutlichen, tun sie es stellvertretend für die Sangerinnen und die Instrumentalisten, hauptsächlich jedoch stellvertretend für die Hörerinnen und Hörer, die die Chance haben, sich mit den angebotenen Weisen der „Liebesmusik“ auseinanderzusetzen oder sich mit ihnen zu identifizieren. Entsprechendes gilt für den seelischen Zusammenbruch des Petrus in Bachs „Matthäuspassion“: Bach und die Musiker gestalten den Zusammenbruch stellvertretend für die Zuhörer. Was heute die neue, die philosophische Hermeneutik genannt wird, ist vielleicht weniger eine strenge Wissenschaft. Mit scheint, sie ist mehr eine (Rück)-Bestimmung auf einen „natürlichen“ Versteheungsbegriff. Ihn bringen schon Kinder mit, noch unbewußt die unabschließbare Dialoghaftigkeit des Denkens betreibend, auch die Einbeziehung von immer schon mitgebrachten Erfahrungen, das Mißtrauen gegenüber der Unbedingtheit scholastisch festgelegten Denkens und Handelns., das die Älteren einfordern.

Ich versuchte, eine Art Parallelweg einzuschlagen, indem ich einerseits den Begriff der „Erfahrung“ an die Stelle des „Verstehens“ setzte und mich andererseits mehr von Martin Heideggers Überlegungen zur Hermeneutik anregen ließ.

In den folgenden Gedanken, in denen es um jene Haltung (s.o.Kapitel I) des Umgangs mit Musik geht, beschränke ich mich im hier gesetzten Rahmen auf vier Überlegungen, zu denen ich mich von Heidegger und Gadamer anregten. Ich versuche, ihre Bedeutung für das Lernen und Lehren in Schulen und Hochschulen anschaulich zu formulieren.

A)

Für Martin Heidegger war Verstehen ein ontologischer Begriff. Verstehen war für ihn die aktive (Da-)Seinsweise des Menschen, ein „Existential“. Sie unterschied er von dem passiven Existential der Befindlichkeit.¹⁰ Das Sein zeigt sich als Verstehen; das Verstehen zeigt sich als Sein. Die Seinsweise des Verstehens schildert er als einen Vorgang, der auch als Grundlage für den unterrichtlichen Umgang mit Dingen, Gedanken, Gefühlen, nicht zuletzt auch mit anderen Menschen, vorstellbar ist:

Heidegger unterscheidet drei Aspekte des Verstehens: den **Blickstand**, die **Blickrichtung** und die **Sichtweite**.

Unter „**Blickstand**“ versteht er den Ort und die Zeit, von dem und von der aus jemand auf ein Etwas sehen kann (ein Gegenstand, ein Gedanke, ein Gefühl...). Zu diesem Ort oder ‚Stand‘ gehören zum Beispiel die schon mitgebrachten Erfahrungen, die Einschränkungen durch Alter, Wissen, Fühlen; die Ratschläge anderer, die Sprache, Anstrengung, Neugier, Annahme ... und anderes, was ich zu einem bestimmten Zeitpunkt und Ort, immer aber veränderlich „bin“ (als mein derzeitiges „Sein“). So kann man in einem Unterricht klären, von welchem ‚Stand‘ aus alle auf verschiedene Weise das Etwas sehen (möchten), erleben oder verstehen. Oder (für mich weniger gut): ein Lehrer oder Lehrplan geben den Blickstand vor (erzwingen ihn).

Mit „**Blickrichtung**“ ist mein Interesse an diesem „Etwas“ gemeint, z.B. vermittelt durch Fragen, die ich an das Etwas richte. In einem Unterricht etwa kann die Blickrichtung jedem zunächst überlassen bleiben, oder man sich auf einen bestimmten Aspekt des „Etwas“ einigen. Möglicherweise ändert sich während der Auseinandersetzung die Blickrichtung; so kann man nach der Funktion oder Wirkung des Etwas (einer Sinfonie?)

¹⁰ Martin Heidegger, Sein und Zeit /1927), Tübingen 1972, §§ 29 - 34

Fragen oder nach den Einflüssen, denen der Komponist unterliegt, nach der damaligen Verfügbarkeit von Musikern...

Mit „Sichtweite“ schließlich meint Heidegger das jeweilige - mehr oder weniger eingeschränkte - Blickfeld, das ein jeder einnimmt - aus Altersgründen, Herkunft, Erziehung, Faulheit, Lust (Vielleicht sieht einer nur den schattenhaften Umriß, nur das Schema der musikalischen Form (als Rondo, als Sonate, als Blues).

Die drei Aspekte, unter denen Heidegger das Verstehen erläutert, ist ein anschauliches Bild der Bedingungen und Möglichkeiten, unter denen jedes Verstehen gelingen kann oder überhaupt besteht. Es ist eines der vernünftigsten Ziele jeden Lernens, Lehrens, Forschens und ist zugleich der beste Weg (= die beste Methode), sein eigenes Leben „seinsmäßig“ zu führen und sich führen zu lassen.

B)

Martin Heidegger machte sich auch Gedanken über das „Was“ jenes „Etwas“. Er wendete sich vehement dagegen, Gedanken, Einschätzungen, Methoden, Fragestellungen unbefragt von anderen und allgemeine Üblichkeitsmoden nur zu übernehmen, anstatt sie „durchsichtig“ zu machen, und mehr auf der Übernahme stehen zu bleiben, als auf der Auseinandersetzung mit ihnen „auf den Grund“ zu gehen. In diesem Zusammenhang zitiere ich mich selbst: „Das Bemühen um Durchsichtigkeit muß sich auf Zweierlei beziehen: 1) auf die „Vor-urteile“, die wir beim ersen ungetährten Sehen und Verstehen fallen 2) und auf das bisherige von der Fachwissenschaft oder vom üblichen Reden stammende Wissen, das ja häufig mehr verdeckt als aufzeigt und kritisch überprüft werden muß.“¹¹ In diesem Sinne ist Verstehen immer auch Durchsichtigmachen des und Aufklärung über das Übliche (das „man“, „so wie alle reden“).¹²

C)

In seinem umfassenden Entwurf einer philosophischen Hermeneutik widmet sich Hans-Georg Gadamer der Frage nach der Bedeutung der Kunst für den Menschen. Er tut dies unter dem Titel „Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung.“¹³ Mit einer

¹¹ Christoph Richter, Musik verstehen, Augsburg 2012, S.35; siehe auch in diesem Text S. 6, Fußnote 10
¹² (In Schule und Studium scheint mir der Gebrauch von „man“ und „was üblich ist“ besonders verbreitet zu sein. Viele Arbeiten und selbst Dissertationen sind voll davon.)

¹³ Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik I - Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960 (in „Gesammelte Werke, Band 1, 1986), S.107 - 176

Beschreibung des Phänomens des Spiels über die Stationen „Spiel der Wellen und des Windes, Rollenspiele von Kindern, der Sinn von Spielen auch der Erwachsenen (im Sport, beim Musizieren, in Sprachspielen)“ kommt er schließlich zur Frage nach der Bedeutung des Schauspiels (S. 107 - 116). Diese Bedeutung liegt darin, dass der Zuschauer (Zuhörer, Betrachter) sich selbst in dem Spiel erkennen kann: Er wird zum gemeinten Mitspieler; er wird „gespielt“. Es geht - in der Kunst - um seine eigene Angelegenheit, um ihn selbst. Diese Mitwirkung des Zuschauers (Zuhörers) ist es, was - so meint es Gadamer - die Kunst ihm mitteilt, bedeutet, vielleicht auch in seiner Lebensweise verändert¹⁴.

Wenn man sich etwa mit Mozarts Oper „Die Hochzeit des Figaro“ beschäftigt, kann man sich Fragen: Bin ich eher der Graf oder bin ich eher Figaro? Verkörpert mich mehr die Musik des einen oder des anderen? Oder: In welcher Weise fühle ich mich gemeint, wenn ich die Beatles höre oder die „Tonträger“? Und: Was macht die Musik mit (aus) mir? Bleibt meine Beziehung zu einem Musikstück ein vorübergehendes Erlebnis, oder verändert sie mich längerfristig? In welche Rolle schlüpfte ich, wenn ich einen Blues spiele, eine Fuge vom Telemann oder wenn ich in Chor Brahms' „Requiem“ mitsinge?

D)

Grundlage des Verstehens der philosophischen Hermeneutik ist der unabschließbare Prozeß des Dialogs, des Gesprächs. An Gedanken Platons, des heiligen Augustinus und Luthers anknüpfend, nennt Hans-Georg Gadamer drei Aspekte oder Entwicklungsstationen des Gesprächs: a) das Gespräch der Seele mit sich selbst (das innere Gespräch, „verbum interius“), b) die Auseinandersetzung mit der Tradition (siehe auch Heideggers „Man“, s.o.) und c) das Gespräch mit den anderen sowie mit den Phänomenen, Dingen und Situationen um uns herum.

In einem nächsten Schritt zeigt Gadamer die Entwicklung der dialogischen Struktur des Verstehens auf. Er spricht von den drei Wirkungsfeldern: Verstehen („subtilitas intelligendi“), Auslegen („subtilitas explicandi“), Anwenden („subtilitas applicandi“).¹⁵

Alle Arten von Verstehen finden als Dialog statt, als ein Spiel aus Frage und Antwort, als ein offener Prozeß. Der um Verstehen bemühte Dialog ist nie zuende, er geht immer weiter und wird immer wieder aufgenommen. Martin Heidegger geht so weit zu sagen, „Wir - die Menschen - sind ein Gespräch“ (auch wenn wir nicht gerade reden)¹⁶.

¹⁴ ausführlicher in: Christoph Richter, Musik verstehen, Augsburg 2012 und 2014, S. 47 - 48
¹⁵ Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode 1986, S. 312 - 316
¹⁶ Martin Heidegger, Gesamtausgabe Band 4 (1981), Kapitel „Höderlin und das Wesen der Dichtung“

Angesichts dieses Denkens ist anzuraten, über Unterrichtsziele, über den Erwerb von Kompetenzen und über die Schein-Systematik von Lehrplänen kritisch nachzudenken. Nachdenken sollte man auch darüber, dass Lernen und Lehren den Charakter der dialogischen Auseinandersetzung haben sollten, nicht als Hinnehmen, Abfragen, Kontrollieren.

V

Mit Musik leben - Musik erforschen

Als eine gute und lebendige Art, der Musik, hermeneutisch, zu begegnen, bieten sich Gelegenheiten an, sie mit erwachsenen „Laien und Liebhabern“ zu erleben und verschsweise zu verstehen.¹⁷ Gemeint ist, Musik gemeinsam zu hören, mit ihr und an ihr herumzuspielen, über sie zu sprechen, ihre Herkunft und Funktion zu erforschen, sie auf ihre Wirkung und Stimmung hin zu erleben und über dies alles gemeinsam zu reden.

Welche Fragen man auch an Musik richtet, auf welche eigenen Erfahrungen hin man sie beurteilt, wie sehr man auch bedenkt, was sie mit und aus mir macht - sie kann eine Vertraute werden, die mich berührt, die mich verändert und die mich in eine Art Zaubervwelt führen kann.

Musik kann eine vielseitige Erzählerin sein. Sie kann aus früheren Zeiten berichten, von „fremden Länder und Menschen“ (Schumann), von Techniken der Herstellung; davon, wie andere sie zu hörbarem Leben erwecken. Wenn man ihren Erzählungen lauscht und sich im wörtlichen Sinn ein Bild (ein lebendes, bewegtes?) von ihr macht, dann stellt sich - wenn es glücklich zugeht - vielleicht jene Situation ein, die Hilde Domin als Aufgabe des Lyrikers beschrieben hat: als „stellvertretene Selbstbegegnung“ (s.o.); oder, wie Hans-Georg Gadamer am Begriff des Spiels erläutert hat: als „Gespieltwerden“ des Zuschauers (Zuhörers), als Entdeckung „Es geht um meine eigene Angelegenheit“; es geht um mich (s.o.).

Das trifft auf eine Passionsmusik ebenso zu wie auf „Porgy and Bess“; um einen Pop-Song wie um ein altes Volkslied, das vielleicht Johannes Brahms oder Bela Bartok wieder- verwendet hat.

Musik kann mein Partner sein - in jener mehrfachen Bedeutung, wie Partner eben sind: mich bestätigend, mich zur Ordnung rufend, sich mir kritisch entgegenstellend, mich glücklich machend oder nachdenklich. Solche ästhetische Partnerschaft drückt Musik nonverbal aus, in Stimmen, Gefühlen, Haltungen, Gesten oder Bewegungsanregung - friedlich, aufgeregter,

¹⁷ Seit etwa 15 Jahren gibt es an der Universität der Künste in Berlin das so bezeichnete Projekt der Musikvermittlung für erwachsene Laien. In jedem Semester besuchen um 100 Teilnehmerinnen und Teilnehmer die 4 - 5 Kurse, die ein kleines Kollegium zu wechselnden Themen anbietet.

aufmerksam, still ... Sie hat die Gabe, etwas mit mir zu machen, das reicher ist als die Sprache. Deshalb ist es auch so schwer, über sie und mein Erleben/Verstehen etwas mit Worten zu sagen, es sei denn, man beschränkt sich auf die Formalien (etwa, um Wertungen vorzunehmen).

Umgekehrt, gleichsam auf dem Rückweg von mir zu ihr, kann ich aus einer Musik „meine“ Musik machen. Andere Hörer, Spieler, Reflektierende und Erlebende machen derweil aus ihr „ihre“ Musik. Spannend und bereichernd ist es, die unterschiedlichen Musikpartner miteinander zu vergleichen und ihre vielseitige, offene Partnerschaft einander bekannt zu machen. In diese Sinne verstehe ich, was Hermeneutik ist.

Im Unterschied zum Denken mancher professioneller Hermeneutiker genügt es mir jedoch nicht, an der Kunst „Wirklichkeit“ zu entdecken (wie etwa Heidegger, Gadamer, Grondin).¹⁸ Vielmehr versuche ich, eine Schritt weiter zu gehen. Ich verstehe unter Hermeneutik Offenheit, Flexibilität und Verfügbarkeit der Kunst und besonders das nonverbale Verstehen von Musik. So verstanden bietet mir Musik jene kaum erreichbar wichtige Begegnung an: mit ihr, mit mir selbst, mit anderen (eben - aus fremden und früheren Ländern und Menschen). Diese wichtige Bedeutung hat „mein Schritt weiter“ für das Bildungsschulfach Musik, für die Musik als Forschungsfeld und als zu Versöhnung beitragendes Miteinander von Menschen. Dies erst genommen ist Hermeneutik und „Didaktische Interpretation“ für mich eine (mögliche) musikpädagogische Konzeption, sondern eine Haltung, eine Haltung gegenüber meiner Welt, gegenüber anderen und gegenüber mir selbst.

¹⁸ Martin Heidegger beschreibt in seiner Dchrift „Der Ursprung des Kunstwerks“ (Kapitel „Die Wahrheit und die Kunst“ die Wirklichkeit des Kunstwerks als Entdeckung von Wahrheit. Der altgriechische Begriff „Altheia“ drückt, was Heidegger meint, in einem wörtlichen Sinne aus - als Wegziehen einer Decke von der verborgenen Wirklichkeit, Wegziehen von etwas Verborgenen, Vergessenem - also als „Ent-decken“, (in: Holzwege, Frankfurt 1960 (1950), S. 43 - 64