

Christoph Richter

Überlegungen zur Theorie und Praxis der Musikvermittlung für erwachsene Laien
Aspekte der Gestaltung von Seminarsitzungen

Inhalt:

Vorbemerkungen

Kapitel 1: Der Beginn

Kapitel 2: Schlüsse

Kapitel 3: Themen

Kapitel 4: Kriterien für die Auswahl der Musikbeispiele

Kapitel 5: Hören

Kapitel 6: Bewegen

Kapitel 7: Musizieren

Kapitel 8: Musik lesen

Kapitel 9: Komponieren, Musik Erfinden

Kapitel 10: Musik beschreiben, Musik verbal oder schriftlich darstellen

Kapitel 11: Beschäftigung mit Musik unter historischen kulturgeschichtlichen und
sozialgeschichtlichen Aspekten

Kapitel 12: Musikvermittlung als Vorbereitung auf einen Konzertbesuch

Kapitel 13: Aufgaben und Rollen des Vermittlers

Vorbemerkungen

1)

Die Auseinandersetzung, der Umgang, die Beschäftigung mit Musik von Laien wie von professionellen Musikern bewegt sich auf einer weiten Skala zwischen jenen zwei Polen, die das Verhalten – das Verstehen und das Erleben – von Menschen auch sonst bestimmen:

Der Musikwissenschaftler **Hans Heinrich Eggebrecht** nennt diese Pole

Mathesis und **Emotion**.

*Das möglich genaue Wissen und Erkennen der Ordnung der Dinge steht dem gefühlsmäßigen Erleben, dem Genießen, der Hingabe an die Sache oder das Ereignis gegenüber. Beide Weisen stützen und ergänzen sich, zum Beispiel die emotionale Haltung, in die der Ernst der Fugen in Bachs „Kunst der Fuge“ Hörer und Spieler versetzt, mit der Struktur der einzelnen Fugen, die Bach konstruiert und berechnet hat.*¹

Der Kunsthistoriker **Erwin Panofsky** nennt diese Pole

Ikonographie und **Ikonologie**.

die Erkenntnis darüber, woraus, wie, wann und warum ein Bild gemacht ist, steht der Suche nach der Bedeutung und Deutung des Bildes (einer(Musik) gegenüber

Der Religionsphilosoph **Martin Buber** nennt diese Pole

die Ich – Es- Beziehung gegenüber der **Ich – Du – Beziehung**²

Einer objektiven, rationalen Betrachtung steht einer subjektiven, persönlichen und individuellen Beziehung zwischen Dingen und Menschen gegenüber.

Jede Beschäftigung mit Musik sollte die gegenseitige Zusammengehörigkeit und Ergänzung zwischen diesen Positionen nutzen.

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, Die Kunst der Fuge, München 1984

² Hans Heinrich Eggebrecht, Musik im Abendland, München 1991, S.548; Erich Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1957, S. 36 – 67; Martin Buber, Ich und Du, Heidelberg 1974

2)

Musik trifft (auf) uns in zwei Weisen:

- als eine individuelle Eigenwelt
- als Teil, als Zeichen, als Symbol einer umfassenden historischen und kulturellen Welt.

Und wir begegnen einer Musik (wir reagieren auf Musik) auf zwei Weisen:

- unmittelbar, direkt, als Gefühl, als Stimmung, als Charakter
- als einem „Werk“, einem Gemachten, Hergestellten ...

3)

Wichtige Merkmale einer Musik sind:

- der Weg den sie als „Zeitkunst“ geht (ihr Verlauf, ihre gegliederte Gestalt);
- das Material aus dem sie hergestellt wird, das ihr zugrunde liegt (Motive, Rhythmen, Figuren, Melodien (Lieder), Klänge;
- die Funktionen (die Aufgaben), die sie für ihren Verlauf und Zusammenhang erfüllt;
- der (der historische, kulturelle) Ort, in dem sie sich im Strom der Geschichte befindet, Früheres mitbringend;
- den Charakter (das Kostüm, die Kleidung, den Körper), von dem sie bestimmt (gezeichnet) ist;
- die Mitteilung (Botschaft), die sie anbietet

Kapitel 1: Der Beginn

Wie man den Beginn, etwa einer Seminarsitzung oder eines Vermittlungsprojektes gestaltet, hängt von verschiedenen Modalitäten ab, zum Beispiel von der Vertrautheit der Teilnehmer untereinander, von der Musik, die im Mittelpunkt der Veranstaltung steht oder der Fragestellung, die es zu entdecken und zu beantworten gilt, von dem kulturgeschichtlichen oder dem musikgeschichtlichen Kontext, der entfaltet werden soll, von dem ausgewählten Musikstück, von dem Weg, der dem Leiter vorschwebt oder anderen Gründen. Ich nenne sieben Möglichkeiten:

1) Beginn mit einer Erzählung

Die Erzählung sollte anschaulich, persönlich gehalten und lebendig sein – mehr heiter oder ernst, in freier Rede vorgetragen. Sie kann die Biographie des oder der Komponisten lebendig machen. Sie kann die musikgeschichtliche oder auf die kulturelle Landschaft der Musik ausmalen.. Sie kann das Musikstück in den Rahmen seiner Gattung, in seinen Stil, in ihre gesellschaftliche und kulturelle Funktion, in seine spätere Rezeption einfügen. Sie kann von der Art und Mühsal der Kompositionsweise berichten. Sie den Vergleich mit Erscheinungen anderer Künste aufnehmen.

Erzählungen erzeugen Erwartungen. Sie bereiten (möglicherweise) das Erleben und Kennenlernen einer Musik auf eine den Teilnehmern und ihren Erfahrungen zugewandte Anschaulichkeit vor.

Der Beginn der Sitzung mit dem Vortrag eines Textes oder der Besprechung eines Bildes, die auf die Atmosphäre, auf das Denken und Erleben (früher und heute), auf den Zeitgeist, auf die Besonderheiten der musikalischen Gattung, auf die gesellschaftliche oder kulturelle Funktion bieten eine gute Alternative zu einer Erzählung. Sie haben den Vorteil eines „Originaltones“, müssen aber erläutert und besprochen werden.

2) Die Musik als Ganzes zu Gehör bringen – „live“ oder mit medialen Mitteln.

Ein solcher Anfang kann mit oder ohne Anregungen und Hilfen einsetzen. Der Sinn eines solchen Anfangs liegt in den Chancen der individuellen, auf den jeweiligen Erfahrungen beruhenden Begegnung mit einem „Fremden“ und Neuen, das die immer schon mitgebrachte Erfahrung bereichern, verändern, bestätigen ... kann. Die

Begegnung mit einem Fremden trägt zur Selbstbegegnung bei. Durch andere oder anderes lernt man sich selbst (besser) kennen; das gilt auch für die Begegnung mit Musik.

Der Sinn eines Anfang mit einem ganzen Stück ohne vorgegebene Anregungen kann auch in einer „Wiederbegegnung“ liegen. Scheinbar Verschüttetes wird wieder geweckt, vielleicht durch die Ähnlichkeit mit einer von früher vertrauten Musik.

Ein solcher Beginn bringt individuelle „Vor-Bilder“ der Musik hervor, die von unterschiedlichen Wahrnehmungen, Annahmen oder mitgebrachten Erfahrungen gespeist ist. Er steigert die Kreativität.

Das Kennenlernen eines ganzen Musikstücks wird durch lebendiges Musizieren noch erheblich bereichert: durch das Zuschauen (also durch die Visualisierung), durch das Erlebnis des unwiederholbaren Augenblicks und durch die Veränderlichkeit der Nuancen, von denen die Musik lebt. Das betrifft viele Einzelheiten, welche durch das mediale Erlebnis nicht eingefangen werden können: durch den Kontakt zwischen Spielern und ihrem Instrument, durch den dauernd wechselnden Kontakt zwischen den Spielern, durch die Körperlichkeit der Spielvorgänge (Gestik, Blicke, Spannungen oder Entspannungen), durch die erkennbare Zeitgestaltung, durch die Theatralik des Spielens und der Kommunikation.

Anschauliches, körperliches Musizieren erzeugt eine bestimmte weihevollere, lustige, mitreißende ... Atmosphäre; sie verändert den Raum, der beide – die Spieler und die Hörer – umfasst (sie gehören zusammen).

3) Beginn mit einem (vereinzelt) musikalischen Phänomen, z.B. einem für das ganze Stück prägenden Motiv, einer Figur, einem Klang, einer Geste ... (rhythmisch, melodisch, klanglich).

Solche Einzelheiten, die es in Übungen zu hören, zu lesen, zu beschreiben, vielleicht zu verändern gilt, können später das Hören begleiten, die Musik gliedern, sie in ihrer dramaturgischen Funktion und Entwicklung deuten. Je genauer ein solches Detail hörend angeeignet wird, desto mehr gelingt es, sich längere Zusammenhänge vertraut zu machen.

4) Beginn mit Ausschnitten aus dem zu behandelnden Musikstück.

Lange Musikstücke im Ganzen zu hören erfordert Konzentration. Es verlangt ein gutes Erinnerungsvermögen. Bestimmte Teile einer Musik zu hören, begünstigt ihre spätere Erinnerung, hilft beim Gliedern, vermag auf wichtige Einzelheiten

aufmerksam zu machen. Es dient für das spätere Hören längerer (ganzer) Zusammenhänge. Zu Beginn einer Seminarsitzung Ausschnitte aus einem Musikwerk zu hören, ist auch für Vergleiche verschiedener Musikstücke oder bestimmter Teile aus einem Musikstück nützlich.

Kapitel 2 – Zum Abschluss

Für das Ende einer Veranstaltung wähle ich aus mehreren Möglichkeiten aus.

- Entweder spiele ich das bearbeitete Musikstück noch einmal vor. Jede und jeder kann sich die Musik noch einmal für sich durch Kopf und Seele gehen lassen. Damit dies in Muße gelingen kann, ist es notwendig, für diese Art von Schluß genügend Zeit einzuplanen.

Als zweite Möglichkeit fasse ich noch einmal den Gang der Veranstaltung zusammen und erinnere an frühere Besprechungen.

An Stelle der behandelten Musik kann – drittens – ein Vergleichsbeispiel treten oder eine gegensätzliche Musik, vielleicht im Vorgriff auf das Thema der nächsten Sitzung.

Die Veranstaltung kann auch mit einer Erzählung über das historische, politische, kulturgeschichtliche oder das kunstübergreifende Umfeld beendet werden.

Auch ein Rundgespräch über Erlebnisse, Höreindrücke, Vergleiche, Erinnerungen an frühere Veranstaltungen kann die Veranstaltung abschließen.

Kapitel 3 – Themen für Seminare und andere Vermittlungsveranstaltungen

Die besten Erfahrungen habe ich mit Themen gemacht, die auf außermusikalische Fragen, Phänomene und kulturgeschichtliche Zusammenhänge ausgreifen. Einige Themen seien im folgende genannt:

- Lebensbilder und Menschenbilder, musikalisch vorgeführt und gedeutet in der Oper, von der Renaissance (Monteverdi) bis ins 20. Jahrhundert (Wozzeck);
- Oper: Wie eine Aufführung entsteht, aus Komposition, Proben, Operntechnik, Dramaturgie, Architektur, Regisseur, Solisten, Orchester und Chor ...
- Ein Musikalischer Handwerksbetrieb – Joseph Haydn und seine Nachfolger, von Mozart über Beethoven, Schubert und viele andere bis zu Sofia Gubaidulina;

- Die Sinfonie – von einer Signal- und Einleitungsmusik, über Tanz- und Unterhaltungsmusik, über anakreontische Liederreihen bis zu musikalischen Dramen, zu Nationalmusik bis zur Komposition eigener Bekenntnisse.
- Musik, Bild, Literatur – Drillinge, Geschwister oder Konkurrenten?
- Was Komponisten von früher erben und was sie den Nachkommen vererben –
- Interkulturelle Musik: Wie Menschen anderer Zeiten und Völker sich musikalisch ausdrücken, Musik lehren, Musik verstehen ...
- Musiklehre: Was man aus Klängen gestalten kann, mit welchen Mitteln, in welchen Absichten, mit welchen Stimmungen und Mitteilungen ...
- Wege von der Volksmusik zu Kunstmusik und zurück (Dvorak, Schubert, Bernstein und viele andere)
- Solokonzerte – der Solist als Virtuose, als Hoherpriester, als Dichter, als Harlekin, als Bekenner ...
- Musik für die Kammer und für den Saal, für die Kirche und für draußen – was unterscheidet sie?
- Die Instrumente werden erwachsen: Solokonzerte für alle Instrumente – vom Piccolo bis zur Pauke, vom Harpsichord zu Orgel

Kapitel 4 – Kriterien für die Auswahl der Musikbeispiele

Die Auswahl der Musikbeispiele wird – freilich in einem weiten Rahmen – durch das Seminarthema vorgegeben. In diesen Rahmen sind folgende Entscheidungen zu treffen:

- 1) Soll jeweils nur ein Musikstück behandelt werden, so ist es sinnvoll,
 - dass es nicht zu lang ist,
 - dass seine Struktur, also sein Satz-Gewebe, seine inneren Beziehungen zwischen den Stimmen nicht zu kompliziert sind, sondern auf ihren Kern hin vereinfacht werden,
 - dass das Typische und Besondere, das es zu erkennen gilt, deutlich genug zu hören und zu verstehen ist,
 - dass es einfach komponiert ist und einfach zu beschreiben ist.

- 2) Sollen mehrere Beispiele zum Seminarthema, z. B. aus verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Komponisten, für verschiedene Instrumentalbesetzungen, aus verschiedenen Ländern ... miteinander vergliche gestellt werden, so ist es nützlich, das Vergleichbare einfach und deutlich zu halten, bzw. es zu vereinfachen.
- 3) Das Typische und Besondere kann sich – zunächst im Groben, später in Details – an verschiedenen Merkmalen aufzeigen lassen,
- an der Gattung (Sinfonie, Ouvertüre, Klaviertrio ...),
 - an der Zugehörigkeit zu einer Epoche, also zu einem historischen, kulturellen, sozialen, geistigen o.a. Zusammenhang (Romantik, Impressionismus, Renaissance ...),
 - an einer instrumentalen Besetzung,
 - an einer musikalischen Form oder Dramaturgie (Sonatenform, verschiedenen Tanzcharaktere, Arien- oder Liedformen, Fugen ...)
 - an bestimmten Kompositionstechniken oder –weisen (homophon-polyphon, Melodie mit Begleitung, Kanonformen, Fuge, kadenz- oder sequenzbetonte Form, Klangteppich, Chöre gegeneinander ...)
 - an Aspekten der Biographie des (der) Komponisten,
 - an Einflüssen von anderen Komponisten,
 - an Einflüssen außermusikalischer Anregungen oder Bedingungen,
 - an Funktionen der Musik für bestimmte Situationen religiöses Leben, Militärisches, Festcharakter, Trauer, Freude, privates Leben, Tanz ...,
 - an Typischem für ein Land oder einen Ort,

Kapitel 5: Hören

Hören heißt Klangliches identifizieren, als Zusammenhang wahrnehmen und es – zunächst am besten mit eigenen Worten - benennen können. Fast jede Beschäftigung mit Musik lebt vom Hören, vom inneren oder äußeren Hören. Durch Hören entdecken, erleben und verstehen wir die Musik Hören ist stets eine individuelle Entdeckungsreise, die Stoff zu Gesprächen bietet.

Hören und Übungen zum Hören sind ein unverzichtbarer und fast die wichtigsten Bestandteile bei jeder Art der Musikvermittlung – beim Notenlesen, beim Vergleichen, bei der Beschäftigung mit Musikgeschichte ...

5.1.) Allgemeine und elementare Hörschulung

Das Hören kann sich vielen Bestandteilen der Musik zuwenden:

- den Tonhöhen und Tonfolgen von Melodien, Überleitungen, Motivspielen, gleichzeitig erklingend (z.B. als Akkorden) oder nacheinander, als Linien oder Blöcken; mit anderen Worten: den Intervallen (den Abständen zwischen Tonhöhen – horizontal und)vertikal;
- den Tondauern, also dem Metrum (Pulsschlag) der Taktordnung des Metrums, den darüber, darunter oder mehrstimmig gewobenen Rhythmen; ihren gegliederten Folgen und Zusammenhängen (rhythmisch-melodische Motive, Figuren, Melodien, Begleitstimmen);
- den Lautstärken und ihren Einzelheiten;
- den verschiedenen Klangcharakteren der Instrumente und dem Reichtum ihrer Klangerzeugung;
- den geformten und gegliederten Zusammenhängen (Formen und Formteilen) und woraus sie bestehen (modelliert werden);
- dem Charakter und Ausdruck der Musik (gleichbleibend oder sich verändernd);
- der Großgliederung der Musik (Sonatensatz, Rondo, Passacaglia, Da Capo Arie);
- der a) inner- und b)außermusikalischen Funktion, die die Musik erfüllt (a) als Einleitung, Schluss, Beruhigung ... b) als Festmusik, als Meditation, als Wutausbruch ...).

Regelmäßige, wiederholende und aufbauende Hörübungen

Von großem Nutzen sind regelmäßige Wiederholungen dieser musikalischen Elemente: also das hörende Erkennen von Intervalle, melodischen Wendungen, Rhythmen, gegliederten Formen oder Formteilen, Klangunterschieden, oder Lautstärkenverläufen. Durch regelmäßig wiederholte und leicht veränderte musikalische Elemente entsteht eine Musiksprache oder Musikvokabular, das in vielen Musikstücken vorkommt, das Hören erleichtert und zur Gewohnheit macht.. Wichtig ist, dass solche verfügbaren Elemente im Lauf der Zeit auch in verschiedenen Zusammenhängen erkennbar sind, wenn sie verändert werden.

Hören mit und ohne visuelle Hilfsmittel

Für das Hören kann entscheidend sein, ob es gilt, ‚nur‘ zu hören, oder ob den Hörern visuelle Hilfen an die Hand gegeben werden - Noten (original oder vereinfacht), Skizzen, Bilder, Vorspiel (vereinfachtes Vorspiel)... Die Erfahrung zeigt, dass manche – und in bestimmten Situationen oder in bestimmter Musik – lieber „nur“ hören oder sich lieber visuell helfen lassen. Manche Teilnehmer fühlen sich durch Hilfsmittel auch gestört.

Hören auf der Basis musiktheoretischer Erkenntnisse

Grundsätzlich ist Hören ein individueller und veränderlicher Vorgang. Deswegen ist es angemessen, das Gehörte mit eigenen Worten zu beschreiben und auch die eigenen Erfahrungen dabei einzubringen. Für den Austausch jedoch mit anderen und für Möglichkeiten, das einmalige Gehörte an den ebenfalls einmaligen Musikstücke (und ihren Spielweisen) zu verallgemeinern, ist es – mit Vorsicht – nützlich, die Bezeichnungen zu verwenden, welche die Musiktheorie festgelegt hat: die Namen der Intervalle und Tonwerte, das System der Takte und Rhythmen, Bezeichnungen für die musikalischen Formen und Formteile: Vordersatz, Nachsatz, Periode, Liedform, Coda (Schluss), Modulation (Übergang in eine anderen Tonart), Sequenz ...

5.2. Hören von individuellen Musikwerken

Unter dieser Überschrift kann man

A - das Hören längerer Zusammenhänge und

B - das Hören von Werk-Ausschnitten unterscheiden.

A – Für das Hören längerer Zusammenhänge bietet sich als Hilfe die Anfertigung einer so genannten *Zeitleiste* an. Auf ihr kann man eine Taktzählung oder andere Gliederungsmerkmale eintragen (Wiederholungen, Teilbezeichnungen):

In oder auf der Leiste kann man entweder viele verschiedene Bestandteile der Musik eintragen – die dem Hörer auffallen oder die er für wichtig hält – und mit ihnen die entstehende Hörskizze allmählich anfüllen; oder man kann sich Einzelheiten vornehmen, auf die man das Stück hindurch hören will, vielleicht die Lautstärken,

die Verwendung bestimmter Instrumenten oder Instrumentengruppen, die „Chörigkeit“ der Instrumentation, bestimmte rhythmische oder melodische Figuren oder Motive, Abschnitte und woran sie zu erkennen sind, Veränderungen, und Entwicklung von Teilen, die innermusikalischen Funktionen (Einleitung, Melodien, Überleitungen, Schlüsse oder vorläufige Schlüsse, die Gestaltung des Tempos, die Pausen, den Wechsel des Charakters u.a.).

Zeitleisten kann (zunächst) jeder/jede für sich anlegen. Man kann sie auch gemeinsam herstellen und auffüllen, korrigieren, weiter entwickeln, verschiedene Wahrnehmungen markieren (etwa an einer Tafel oder ähnlichem Gerät). Auf diese Weise kann eine Diskussion über verschiedene Hörweisen dokumentiert werden, z. B. in synoptisch untereinander angelegten Zeitleisten.

Wichtig ist es, den jeweiligen Hör-Stand durch mehrfaches Hören bei gleichzeitigem Mitzeigen zu kontrollieren, zu erweitern, zu korrigieren. Die Beschränkung auf einzelne oder wenige musikalischen Ereignisse (oder Spielweisen) bietet die Möglichkeit, bestimmte Kompositionsweisen zu entdecken: polyphon, homophon, Chörigkeit, einfach begleitete Melodie, Einstimmigkeit, Kanonisches...

Eine andere Methode des Hörens und der Kommunikation über das Gehörte bietet das Gespräch an. Gespräche können herausstellen, was von/an der Musik für den Einzelnen auffällig, prägend, bekannt, unverständlich, ärgerlich, besonders schön ist. Dabei ist wichtig, versuchsweise zu verstehen, was der/die andere meint oder anders hört. Im Gespräch über das Gehörte lernt man die anderen (besser) kennen: seine Art zu hören und zu sprechen, seine mitgebrachten Erfahrungen, seine Erlebnis- und Verstehensart. Dies ist überhaupt eines der wichtigsten Ziel von Musikvermittlungsseminaren: das Kennenlernen der anderen, ihre Art und Wünsche, sich mit Musik zu beschäftigen.

Eine weitere Möglichkeit des Hörens von längeren musikalischen Zusammenhängen besteht in der Vorgabe von Höraufgaben, z.B. darauf, ein bestimmtes bestimmendes Motiv zu verfolgen und seine „Erlebnisse“ und Erscheinungsweise zu entdecken; z.B. auf die Begleitungen von Melodien zu achten, zu beschreiben und darauf zu hören, was die Begleitungen aus ihren Melodien „machen“; z.B. auf die Arten von Überleitungen zu hören. Allgemeiner formuliert, darauf zu achten, woraus das Musikstück besteht und was für sein Hören wichtig Hören wichtig ist.

Kapitel 6: Bewegen zu Musik

Musik ist Bewegung. Sie wird als Bewegung wahrgenommen und verfolgt. Sie zeigt sich als Bewegung in der Zeit und im Raum. Ihre Bewegung wird beim Musizieren und beim Hören subjektiv gestaltet, auch wenn sie vom Komponisten festgelegt ist.

Die Bewegung der Musik ist zweifach zu beschreiben: als Bewegung des ganzen Stücks – als eine bewegte Handlung – und als Folge einzelner Bewegungen. Sie wechselt zwischen schneller und langsamer; sie kommt manchmal zum Stehen, wird gelegentlich beschleunigt oder verlangsamt. In mehrstimmiger Musik können die Stimmen gleichzeitig unterschiedliche Bewegungen vollziehen. Die schnellere oder langsamere Bewegung kann für das ganze Stück gelten

- als Tempo einer Musik, angegeben durch eine Metronomzahl = z.B. 60 Pulsschläge pro Minute, oder durch Charakterbezeichnungen, z.B. "Allegro, Largo";
- oder für wechselnde Bewegungen innerhalb einer Musik, angegeben durch wechselnde Notenwerte, z. B. als halbe Noten, Viertelnoten, Achtelnoten usw.
- durch verbale Anregungen oder Aufforderungen („langsamer werden“).

Zur Erinnerung an die Musiklehre:

Musik bewegt sich in der oder durch die Zeit nach eigenen Gesetzen. Ihre Bewegungsweise ist dreifach angelegt :

- a) Ihr liegt zumeist eine gleichmäßige Pulsfolge (Impulsfolge) zugrunde. Man nennt sie „Metrum“ (das Maß der Bewegung in der Zeit).
- b) Über dem Puls liegt eine Art Gitter (= Takt), eine Bewegungsordnung, die durch den (unterschiedlichen) Wechsel von betonten und unbetonten Pulsschlägen angetrieben wird oder aufgestellt ist: • . . . • . . . (Vierviertel-Takt) oder: • . . • . . (Dreiviertel-Takt).
- c) Über der zu Takten (unhörbaren) Pulsbewegung breitet sich – oder breiten die Komponisten, die Spieler und die Hörer – einen beweglichen Teppich von kürzeren und längeren, zumeist hörbar gegliederten Tonwerten aus: den Rhythmus (als eine „fließende“ Bewegung. Diese mehr oder weniger regelmäßige Tonbewegung trägt zum Charakter der Musik. Häufig benutzen oder erfinden die Komponisten wiederkehrende rhythmische Figuren , die immer wieder erscheinen, auch in ganz verschiedenen Musikstücken.
(z.B. das „Siciliano“ , ein altes Tanzlied, das vielfach in der Musik vorkommt, etwa als Hauptmelodie im langsamen Satz des Klavierkonzertes KV 488 von Mozart)

Um die musikalische Bewegung wahrzunehmen, ist es nützlich, zunächst den Pulsschlag (das Metrum) heraus zu finden (mit-empfinden, klopfen, dirigieren ...).

Sodann kann man versuchen, die Taktordnung, also den regelmäßigen (oder unregelmäßigen) Wechsel von betonten und unbetonten Pulsschlägen zu identifizieren, und schließlich die relativ freie rhythmische musikalische Bewegung verfolgen und in ihrem Zusammenhang und Sinn zu verstehen (skizzieren, singen, spielen).

Auf diese Weise kann man die dreifach gestiftete Bewegung einer Musik entdecken, wahrnehmen, vollziehen. Die Bewegung der Musik entfaltet ihren Ausdruck, ihre zeitliche Ordnung oder Freiheit. Das tut sie zusammen oder in Korrespondenz mit den anderen Bestandteilen (Parametern) der Musik.

Kapitel 7: Musizieren

Die klangliche Darstellung von Musik (das Musizieren) kann auf verschiedene Weise zum Erleben und Verstehen von Musik beitragen.

Im Unterschied zur medialen klanglichen Darstellung ist das „Musizieren live“ sicher die ästhetisch, erlebnishaft und pädagogisch wirksamste Möglichkeit, Musik als Vermittlungsweise zu Gehör und auch zum visuellen Erlebnis und zum zu bringen. Der lebendige Vortrag von Musik verkörpert die Musik, verkörpert und zeigt gleichzeitig, wer und wie sie die Musizierenden sind.³ Nicht nur viele Körperteile – Füße, Arme, Hände, Finger, Mund, Atemorgane, Augen, das Zwerchfell – werden zum Instrument oder Teil von ihm. Fast der ganze Körper, über die Mischung und Beteiligung seiner Zusammensetzung hinaus, übernimmt deutende und zeigende Aufgaben des Ausdrucks und der Charakterdarstellung. Musizieren heißt immer auch Inszenieren und bietet musikalische „Schauspiele“ an. Es gilt also, die musikalische Inszenierung genau zu beobachten und das gegenseitige Spiel des Musizierens und Inszenierens aktiv und mit Wachsamkeit beteiligt zu vollziehen (siehe auch das Kapitel „Musik und Bewegung“).

Das Musizieren bietet noch mehr: Teile können aus dem Ganzen herausgenommen und verschieden gespielt werden; Teile können verändert werden: im Charakter, in der Machart, als Vereinfachung. Sie können anders zusammengesetzt werden. Mit der Komposition kann gespielt werden, um Alternativen zu zeigen und den Willen des Komponisten herauszustellen.

Lebendiges Musizieren verleitet zum partiellen Mitvollzug in vereinfachter Weise – als Mitklopfen oder Schlagen von Rhythmen, Taktordnungen oder Metren (mit

³ Hellmut Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers, Frankfurt 1982, GS Band VII, S. 399 - 418

einfachen Schlaginstrumenten), - als Mitsummen oder Singen leichter und wichtiger Melodieteile, als Singen konstitutiver Elemente einer Musik.

Kapitel 8: Musik lesen

Um Musik zu erleben und zu verstehen, also sich mit ihrer Machart und ihrer Bedeutung zu beschäftigen, ist es nicht notwendig, Noten lesen zu können. Gebraucht wird die Notenschrift, wenn man komponierte Musik spielen will, wenn man möglichst viele Einzelheiten ihrer Struktur untersuchen will, wenn man Musik komponieren will.

In Veranstaltungen der Musikvermittlung ist es sinnvoller, Musik, die aufgeschrieben (notiert) ist, wie ein Bild anschauen und als bildhaften Zusammenhang verstehen zu können.

In einer solchen musikalischen Bildbetrachtung kann man erkennen, wer wo was wie mit wem spielt: Es ist möglich, etwas über den Ausdruck und den Charakter zu entdecken oder zu vermuten. Es ist möglich, über die Bewegung einer Musik und über ihren Klang zu erfahren. Es ist möglich, über ihre Machart und vielleicht auch über die Absichten von Komponisten und Spielern herauszufinden.

Im einzelnen kann das (Noten)-Bild einer Musik Auskunft geben:

- über die beteiligten Instrumente und wann sie spielen. Die „Besetzung“ ist meistens am Anfang einer Musik verzeichnet und folgt dort einer traditionell gewordenen Ordnung: von oben nach unten in einer Partitur findet man die Holzblasinstrumente von der Höhe in die Tiefe; es folgen die Hörner und die anderen Blechblasinstrumente, das Schlagzeug (das Soloinstrument oder die Sänger) und unten die Streichinstrumente, ebenfalls von der Höhe in die Tiefe.
- darüber, wie sie spielen sollen: laut, leise, langgezogen oder abgehackt, schneller oder langsamer, mehr begleitend oder mehr mit wichtigen, herausgehobenen Aufgaben, mit vielen oder mit wenigen zusammen, alleine, höher oder tiefer...

Aus diesen Auskünften kann man viel erfahren über die Dichte, die Gegensätze der Darstellung, der Formung (mit Wiederholungen, Kontrasten, ruhigen oder aufgeregten Teilen, mit Farbmischungen, mit bestimmtem Symbolgehalt (tänzerisch, militärisch, liedhaft, in alter Manier, aus fremden Völkern ...).

Auch über den Ausdrucksgehalt und den Verlauf einer Musik lässt sich einiges zumindest vermuten: über das Tänzerische, das Militärische, das Liedhafte, das Feierliche, das Rasende, das Getöse oder die Windstille der Musik ...

Je genauer und musikalisch kenntnisreicher die Einzelheiten der Bilderfassung und – beschreibung ausfallen, desto mehr kann man über die Kompositionsart, über ihr Alter, über ihre Funktion und Mitteilung erfahren.

Auch ohne Noten lesen zu können, ist es möglich, vieles über die in der Notenschrift dargestellte Musik herauszufinden:

„Zuerst spielt die Oboe eine Melodie; später übernimmt sie ein Horn.“

„Regelmäßige Paukenschläge kündigen ein kommendes (vielleicht) bedrückendes Ereignis an, das im Anschluß daran die Posaunen übernehmen.“

„Der Komponist schreibt nicht, wie üblich, zwei verschiedene Geigenstimmen vor, sondern 12 verschiedene. Damit erreicht er einen schleierhaften, undurchsichtigen Klang, zumal die verschiedenen Stimmen klanglich dicht nebeneinander liegen.“

Kapitel 9: Komponieren, Musik erfinden

9.1. Was ist eine Komposition, und was bietet sie zur Beschäftigung an?

Komponieren heißt Zusammenstellen. Musik zusammenstellen bedeutet, zunächst nur formal betrachtet, ein Spiel mit längeren und kürzeren, höheren und tieferen, lauterem und leiseren Tönen in eine Form bringen; sie mag von früher oder von anderen übernommen sein oder neu erfunden.⁴

Aus einem Gespräch zwischen Paul Wittgenstein, dem einarmigen Pianisten, und Maurice Ravel:

Paul hatte sich vorgenommen, viel zu fragen. Mittlerweile wusste er, wie wohl Interesse tat (...) Er erkundigte sich, was Ravel beim Komponieren als Erstes niederschreibe.

„Ach, irgendeine willkürliche Note, dann eine zweite, vielleicht auch eine dritte. Dann versuche ich herauszufinden, was daraus wird, wenn ich sie gegeneinandersetze, sie verbinde, sie trenne. Aus diesen unterschiedlichen Ergebnissen gilt es jetzt Schlüsse zu ziehen.“

„Und wie geht das vor sich“?

„Ich erkunde den Inhalt und die Ableitungen, die daraus entstehen können. Diese Ton-Embryos ...“

Paul Wittgenstein stieß gegen sein Rotweinglas. Der Wein ergoss sich auf ihn.

„Ihre Hode!“ rief Ravel.

„Reden Sie weiter“, sagte Paul.

⁴ siehe hierzu das Gespräch über das Komponieren zwischen Maurice Ravel und Paul Wittgenstein aus dem Roman „Konzert für die linke Hand“ von Lea Singer, Hamburg 2008, S. 389

Ravel schüttelte de Kopf und fuhr fort: „Diese Ton-Embryos beginnen sich zu entwickeln, sich selbständig weiterzubilden. Ich arrangiere sie und ordne sie – wie ein Maurer eine Wand errichtet. Sie sehen also, an dem allem ist nichts Geheimes, nichts Mysteriöses.

Zu den aus früheren Zeiten oder von anderen Komponisten übernommenen Formen, in welche das musikalische Material gegossen wird, gehören ältere und neuere Tanztypen, mehrteilige Lied- und Arienformen, Konzertformen (Concerti grossi, Solokonzerte), Sinfonie- und Sonatenformen und andere mehr.

In die Abläufe solcher Formen ‚montieren‘ Komponisten Motive, Melodien, Begleitungen, verschiedene Ton- und Klangzusammenstellungen. Diese verändern und modellieren sie mit den verschiedenen Füllungen ihrer Spiele. Dazu benutzen sie Techniken der Wiederholung, Versetzung, Verlangsamung und Beschleunigung, Klangwechsel, Betonungen, Pausen und viele andere, die zum großen Teil aus früheren Zeiten, Völkern und anderen Spielkünsten übernommen oder neu erfunden werden..

Die formalen, technischen Aspekte – was auf welche Weise „komponiert“ wird, füllen und beleben die Komponisten mit verschiedenem Ausdruck. Sie gestalten sie fröhlich oder traurig, feierlich oder albern, ernst oder lustig, dramatisch, wütend oder anders. So erhalten die Kompositionen eine formale (technische) und eine inhaltliche Seite.

Man kann also danach fragen und sich damit beschäftigen, wie, auf welche Weise, auf welche Anregungen hin und mit welchen Mitteln Musik komponiert wird. Dabei ist auch von Bedeutung, ob welche Absichten (Funktionen, Zwecke) Kompositionen erfüllen (sollen), etwa für prächtige, ernste oder lustige Feste, für das Tanzen oder Marschieren, zum geistvollen Zeitvertreib (altgriechisch: zur Muße), als Grundlage für Meditation, für religiöse Handlungen, für Belebung oder Beruhigung.

Wer einer Komposition auf die Schliche kommen will, sollte schließlich auch danach fragen und forschen, ob, und wenn ja, welche Vorbilder den Komponisten als Vorbild oder Anregung dienen. Es gibt musikalische Anregungen – alte, überkommene Formen, Kompositionstechniken oder Ausdruckstraditionen: das Menuett, die Gigue, die strenge Fuge, signalhafte Einleitungen, die Passacaglia.

Es gibt aber auch Anregungen außermusikalischer Art – von Bildern oder Farben, von Gedichten und Geschichten, von Landschaften und Naturereignissen (Wind, Regen, Sonnenaufgang, Gewitter ...).

Auf mehrere Weisen kann sich also Musikvermittlung mit Kompositionen beschäftigen. Die Musikwissenschaft unterscheidet sie als

- Analyse als Untersuchung des Materials, ihres Zusammenhangs und ihrer Formung,
- Interpretation (Ausdrucks- Wirkungs- und Sinndeutung),
- historische Aufklärung,
- Aufführungspraxis.

Mit einfacheren Worten zusammengefasst:

- mit dem Spiel der benutzten Materialien,
- mit den Formen und den Formungen, in welche diese Spiele gegossen werden,
- mit dem Ausdruck, den eine Komposition als Wirkung und als Sinn den Hörern und Spielern vermittelt,
- mit der Funktion und Absicht der Komposition,
- mit der Tradition, aus der eine Komposition hervorgeht,
- mit allem, was eine Komposition mitteilt, es mag festgelegt oder für das Erleben und Verstehen offen sein.

9.2 Zur Beschäftigung mit Musik als „Komponieren“ oder Erfinden

Die Beschäftigung mit dem Vorgang des Komponierens kann auch als eigene Tätigkeit betrieben werden, freilich nur in Ansätzen und in bescheidener Weise. Das eigene Komponieren oder Erfinden von Musik kann in eigenen Versuchen bestehen, einzelne Töne, Klänge oder Rhythmen zu kleinen, einfachen musikalischen „Worten“ , „Gesten“ oder „Sätzen“ zusammen zu fügen, Solche musikalischen Elemente als Spielmaterial sollten gut behaltbar und modellierfähig gehalten sein. Sodann gilt es, sie zu kleinen Formen zusammen zu setzen, mit Mitteln der Veränderung, Versetzung, Umdrehen, vor- und rückwärts zu benutzen, mit Klangwechsel, verschiedenen Lautstärken, Betonungen und auf andere Weise.

Auf diese Weise können kleine Lieder, Tänze und andere Formen entstehen, von anderen ergänzt, zu anderen kontrastiert. Wichtig ist, dass sie auch einen bestimmten Ausdruck erhalten.

An Werken bedeutender Komponisten kann man lernen, mit wie einfachem Material und in wie einfachen Formen sie gerade berühmte Werke geschrieben haben. Solche Werke auf ihre Einfachheit zu untersuchen fördert die eigenen Versuche-

Kapitel 10: Musik beschreiben, Musik verbal oder schriftlich darstellen

Zu den Themen, Ereignissen und Gegenständen der Musik, über die Gespräche geführt oder schriftliche Äußerungen zusammengetragen werden, gehören die (analytischen) Beschreibungen der Musik, ihre Deutungen und Interpretationen, die historischen und biographischen Zusammenhänge oder die Einbettung der Musik in die politische, gesellschaftliche der musikbezogene Kulturgeschichte⁵. Auch über die persönlichen Eindrücke von Musik, die Meinungen über und Erinnerungen an sie kann man sich verbal austauschen.

Solche Beschreibungen und Deutungen können die Form des Gespräch, eines Vortrags oder eines Lesetextes haben. Sie können sach- und kompositionsorientiert, emotional und eindruckshaft oder als Kritik formuliert werden.

Während es üblich ist, in musikwissenschaftlichen Erörterungen die Terminologie und Sprache der des wissenschaftlichen Faches zu benutzen, ist bei der Musikbeschäftigung mit oder unter Laien anzuraten, auf die Fachsprache, so weit es geht, zunächst zu verzichten. Allzu oft wissen die Beteiligten nicht genau genug, was sich hinter den Fachbegriffen verbirgt und woraus sie sich entwickelt haben.

Der Mathematikdidaktiker Martin Wagenschein hat für den naturwissenschaftlichen Schulunterricht den Vorschlag gemacht, für das Verstehen und die gegenseitige Kommunikation drei Sprachebenen und –sorten zu benutzen:

- solange es um das eigene, individuell sich an die Phänomene, Ereignisse und Fragestellungen heranpirschende Verstehen geht, eine private, vorläufige, bruchstückhafte Eigensprache;
- für den Austausch mit anderen und für Versuche, anderen das persönliche, rudimentäre, eigene Verstehen deutlich zu machen, eine genauere Alltagssprache, mit Metaphern, Begriffen aus anderen Bereichen, Bildern, Vergleichen - sozusagen eine Gruppensprache, an deren Formulierungen sich alle beteiligen können. Hier geht es auch darum, das persönliche Verstehen und Erleben der anderen zu verdeutlichen,
- und erst später, wenn sie nicht überhaupt die Sache Musik verkürzt, die fachlich festgelegte Sprache.⁶

Dieser Sprachumgang ist für das gemeinsame Reden über Musik sehr zu empfehlen.

Sinnvoll ist es, auch umgekehrt die Fachbegriffe in Begriffe aus der Alltagssprache und der persönlichen Ausdrucksweise zu übertragen und umgekehrt.

⁵ Peter Burke, Was ist Kulturgeschichte?, Frankfurt 2005; Will und Ariel Durant, Kulturgeschichte der Menschheit, Köln 1985; Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, München, seit 1927

⁶ Martin Wagenschein, Physikunterricht und Sprache, in: Die pädagogische Dimension der Physik, Braunschweig 1962, S.119 – 126.

Beispiele:

- Thema = melodische, liedhafte Gestalt, eine konstitutive melodische oder rhythmische Figur;
- Periode (wörtlich „Herumgang“) – ein zum Anfang zurückkehrendes Lied in mehreren Zeilen;
- Coda – Schlussteil;
- Sonatenform – ein dramatisch in Teilen angelegter Musikverlauf

Häufig ergeben sich die Bezeichnungen für musikalische Erscheinungen aus der Situation und aus dem Zusammenhang, oftmals auch durch Vergleiche mit Erscheinungen aus anderen Gebieten (Metaphern).

Kapitel 11: Beschäftigung mit Musik unter historischen, kulturhistorischen, gesellschaftsgeschichtlichen Aspekten – Musik als Beispiel, Dokument, Symbol für kulturgeschichtliche Phänomene.

Es gibt zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten, Musik zu betrachten und zu verstehen.

Musik kann für sich selbst genossen und verstanden werden, in ihrer Machart, ihrem Ausdruck und in dem, was sie mitteilt. Sie ist dann ein unmittelbarer Partner für einen Hörer oder Spieler. Sie bedeutet „nur“ sich selbst (ist selbstreferentiell); sie ist eine unabhängige Wirklichkeit. Es ist nicht wichtig, wann sie von wem warum komponiert wurde, in welcher Absicht, für welchen Anlass, für wessen Wunsch. Es interessiert nur das Klingende und Geformte. Sie ist für mich da, als mein Gefährte.

Musik kann aber auch für etwas stehen, kann ein Beispiel für etwas außerhalb ihrer Befindliches sein. Sie kann als Beispiel für den Geist, das Fühlen und Denken einer bestimmten Zeit dienen, für eine Epoche, einen Stil, eine Kompositionstechnik. Sie teilt dann etwas mit, was sie nicht selbst (oder „nur“ sie selbst) ist; sondern sie steht für etwas, was sie vertritt. An ihr kann man erleben und erkennen, wie andere Menschen lebten, oder leben, wie sie fühlten, dachten, musizierten, wovon sie angeregt wurden, woran sie glaubten, womit sie sich ausdrückten, wie sie mit anderen zusammenlebten. Sie ist ein Zeichen und ein Symbol für etwas.

Ein Symbol nennen wir ein Zeichen, mit dem wir uns etwas vergegenständlichen oder was etwas anderes vertritt. Versteht man Musik in dieser Weise, so ist stets zweierlei nötig: Man muss das musikalische Zeichen verstehen, vielleicht als Motiv, als Rhythmus, als rhetorische Figur (das bildliche Zeichen des Kreuzes; die als

schmerzlich empfundene kleine, abwärts führende Sekunde, ein offen bleibender Halbschluss). Und man muss das mit dem Zeichen Gemeinte verstehen, also z.B. wissen, was Bach mit der abwärts geführten kleinen Sekunde sagt.

Beide Arten des möglichen Verhältnisses zu einer Musik sind sinnvoll und gültig. Beide haben ihren berechtigten Platz im Umgang mit Musik und also auch in Veranstaltungen der Musikvermittlung. Man muss nur deutlich machen, um welche Art der Erlebens und Verstehens es gerade geht. In diesem Kapitel geht es jedoch um das Verständnis der Musik als „Zeichen für etwas“.

Es geht also nicht nur um artifizielle Gebilde (Werke), sondern auch um Kultur, verstanden als Beitrag zur Gestaltung des menschlichen Lebens.

- Musik kann eine Station in der Geschichte des Komponierens, des Musizierens, des Hörens verstanden werden. Will man diesen Aspekt betonen, so ist es notwendig, zu erkunden, welche Art von Musik es früher gab, und vielleicht auch, was folgte und aus ihr entstand. Es ist ratsam zu erkunden, wer vor dem gegebenen Beispiel in welcher Weise komponiert hatte, welche Traditionen herrschten, welche Einflüsse wichtig waren. (z. B. die Streichquartette, die Mozarts Haydn widmete, angeregt durch jene op.20 und 33 von Haydn; Dvoraks Sinfonien von Volksliedern; Brahms' Kompositionen von Variationen der Barockzeit.
- Musik kann in Verbindung mit der gleichzeitigen oder früherer Bildkunst oder Literatur betrachtet werden (J. Brahms mit C.D. Friedrich; Webern mit Bildern von Klee; Thomas Mann mit dem Bau der Sinfonie und Oper im 19. Jahrhundert).
- Musik kann betrachtet werden im Vergleich mit gesellschaftlichen Entwicklungen oder Lebensweisen (Gesualdos Madrigalkunst mit der Lebensweise der Medici in Florenz; Bachs weltlich-konzertante Musik mit dem Leben der Bürger in Leipzig oder dem Hof in Köthen)
- Manche Musik zeigen sich anregt von Kriegszeiten (die beiden Weltkriege und Benjamin Britzens Violinkonzert; Leonard Bernsteins "MASS" und die Unruhen in den USA wegen des Vietnamkriegs; viele Luther-Lieder und der dreißigjährige Krieg; das Leben in den „zwanziger Jahren“ und der aufkommende Jazz).
- Auch zwischen der Entwicklung der Philosophie im 20. Jahrhundert und manchen Kompositionsweisen scheint es gegenseitige Anregungen zu geben,

z. B. zwischen der Theorie der Sprachspiele von Ludwig Wittgenstein und Versuchen der Experimentelle Musik; oder zwischen der offen-dialogischen Struktur der philosophischen Hermeneutik und Musik (von Feldman, Cage, Wolf), die ihr Leben erst durch die Hörer und Spieler entfaltet.)

Ausser solchen ungefähr zeitgleichen interkulturellen Beziehungen gewinnen heute solche Vergleichsmöglichkeiten zunehmend an Bedeutung, die aus verschiedenen Zeiten, aus verschiedenen Ländern und Völkern und aus verschiedenen Kulturbereichen stammen.⁷ Hier sind zu nennen: Musik aus alten Zeiten, deren Duktus und Klang wieder zu Ehren kommt (Carmina Burana, Mittelalterliche Gesänge und Carl Orff); Musik, wie jene von Isang Yun, die asiatische und europäische Traditionen mischt.

Kapitel 12: Musikvermittlung als Vorbereitung auf einen Konzertbesuch

Es ist willkommen, die Seminare für Musikvermittlung gelegentlich mit Konzertbesuche zu verbinden. In den Seminarsitzungen vor einem Konzertbesuch können bestimmte, für die Komposition konstitutive Aspekte der im Konzert zu hörenden Werke genauer besprochen werden. Für die Verbindung zwischen der Beschäftigung mit Musik in der Konzertsituation und in Vermittlungsveranstaltungen bieten sich mehrere Möglichkeiten an:

a) Man kann Konzertbesuche dem Thema und den Musikbeispielen des Seminars zuordnen (und umgekehrt).

b) Man kann im Seminar Werke aus dem Konzertprogramm behandeln oder Beispiele, die sich für Vergleiche mit ihnen eignen – etwa Werke vom selben Komponisten, aber aus anderen Schaffensperioden, Werke von Zeitgenossen, Werke mit verwandter Thematik oder Form, umgearbeitete Fassungen im Vergleich zum Original, Fassungen für verschiedene Instrumente ...

Beispiele: ein anderes „Brandenburgisches Konzert“ als das im Konzert gespielte; ein Streichquartett von Brahms gegenüber einem von Webern; den „Messias“ von Händel gegenüber dem von Mozart

⁷ hierzu siehe: Peter Burke, Was ist Kulturgeschichte? Frankfurt 2005; ferner: Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien Neu Isenburg 2007 (über; Zweitausendundeins Frankfurt); Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, München, seit 1927 :Will und Ariel Durant, Kulturgeschichte der Menschheit, 8Köln 1985Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters, 1919

bearbeiteten; Passionsmusik von verschiedenen Komponisten und aus verschiedenen Zeiten; Sätze aus Bachs Solosonaten für Violine gegenüber den mit Klavierbegleitung versehenen von Schumann o.a.

c) Man kann das Umfeld einer Musik oder eines Konzertprogramms zum Gegenstand der Musikvermittlung machen, mit anderer Musik, mit Beispielen aus der Malerei, aus der Literatur, aus der Politik, aus dem gesellschaftlichen Leben, aus dem praktischen Musizieren.

d) Man kann sich im Musikvermittlungs-Seminar mit Einzelheiten aus dem Konzertprogramm in detaillierte Weise bekannt machen und beschäftigen – mit Melodien und Themen, mit rhythmischen Figuren, mit harmonischen Besonderheiten, Formverläufen, Zitaten, mit Einzelheiten die für die aufgeführten Werke erschließend sind (siehe b)).

e) Man kann im Musikvermittlungsseminar verschiedene Einspielungen von Werken aus dem Konzert miteinander vergleichen – in Bezug auf die Tempi, die Instrumentation, auf die Gestaltung der Lautstärke, der Hervorhebung bestimmter Passagen, des Ausdrucks und anderer Aspekte. Die Vergleichsaspekte sollten von den Teilnehmern ausgehen.

f) Man kann die Teilnehmer durch häufiges Hören (besonders schwieriger Werke), auch über längere Zeiten, auf das Konzert vorbereiten.

Besonders günstig ist es, wenn es gelingt, in Seminarsitzungen vor dem Konzert Gäste zu Gesprächen über Details des Konzerts und über das Konzertlebens allgemein zu gewinnen – Dirigenten, Musiker (vor allem bei Kammermusikkonzerten), Komponisten, Dramaturgen, Intendanten. In solchen Gesprächen lässt sich vieles über die Gestaltung von Programmen, über die Probenarbeit, über die Interpretationsabsichten, über Spielweisen, über die Kommunikation unter den Musikern erfahren, auch über die Musikerausbildung, über den Musikerberuf, über das Verhältnis von Musikern zu bestimmten Kompositionen ...

Nach dem Konzertbesuch, sollten die Erfahrungen, Erlebnisse und Beobachtungen der Teilnehmer besprochen werden. Auf diese Weise wird Verständnis für das

Musikleben, für das Leben und Handeln von Musikern, für das Kulturleben in der Gesellschaft gewonnen und die Fremdheit mancher Musikfreunde gegenüber dem Musikbetrieb aufgelöst.⁸

Kapitel 13: Aufgaben und Rollen des Vermittlers

Wer Veranstaltungen der Musikvermittlung für erwachsene Laien betreut, tut das nicht als Lehrer, sondern als Partner von Menschen, die Musik lieben und kennen lernen wollen – sie mögen älter oder jünger sein, verschiedenen Berufen nachgehen, sich schon mehr oder weniger – musizierend, hörend oder lesend – mit Musik beschäftigt haben. Seine Aufgabe ist es, Menschen dabei zu helfen, Musik zu erleben und zu verstehen. Zwei Zugänge sind es, die zu einer Beziehung zur Musik führen:

- die genießender Hingabe beim Hören
- und ein Wissen, mit dem sich der „Bau“, die Herkunft, die Absicht, der Ausdruck und die Mitteilung einer Musik erschließen lassen.
- Dabei ist besonders wichtig, das Genießen und das Wissen in ein Spiel miteinander zu bringen, das sich als veränderliche Mischungen äußert oder erlebt wird.

Die Tatsache, dass die Interessen, die Vertrautheit mit Musik, die Veranlagung und die Weite des Umfeldes der Musik bei allen Teilnehmern verschieden sind, machen das Spiel zwischen hingebendem Genießen, ihren intellektuellem Erschließen und ihren Mischungen lebendig, aber für den Musikvermittler auch herausfordernder.

Die Aufgabe der Musikvermittlung ist es, dieses Spiel jeweils zu eröffnen, alle zum Mitspielen – jeweils aus ihrer Position – anzuregen, Kommunikation zwischen ihnen zu ermöglichen und – nicht zuletzt – sich an ihm zu beteiligen – als Partner. Wie ist das möglich?

1)

Immer, wenn eine Musik ertönt, sollte eine Atmosphäre der Ruhe und der Sammlung herrschen, ganz gleich, ob die Veranstaltung mit Musik beginnt, schließt oder zu demonstrierenden Zwecken während der Sitzung in kürzeren oder längeren, vereinfachten oder andeutenden Weisen erklingt.

Die Atmosphäre der Ruhe und Sammlung sollte vom Musikvermittler ausgehen, aber für alle zur Gewohnheit werden. Er sollte sich weder von der Zeit noch von

⁸ Vergleiche hierzu: Christoph Richter, *Wie ein Orchester funktioniert*, Berlin 2006

seiner Planung treiben lassen. Er sollte nicht vergessen, dass die Musik nach ihrem Verklingen und Hören innerlich weiter schwingt. Wenn sich nach dem Hören keiner gleich zu Wort meldet, ist das nicht peinlich oder negativ, sondern gehört zum Erleben dazu. Deshalb ist es gut, wenn immer wieder „zur Ruhe nach dem Sturm“ aufgefordert wird.

Anders als (leider) in Schulstunden ist die stumme, innerliche Beschäftigung wichtig für den Fortgang der gemeinsamen Arbeit.

2)

Zwar wird der Musikvermittler überlegt haben, was es ist, das an einer Musik erlebt und erschlossen werden kann oder soll. Er sollte darauf gefasst sei, dass andere als vorher bedachte Fragen, Entdeckungen oder Phänomene das Gespräch und die weitere Arbeit in andere Richtungen oder zu anderen Themen lenken. Ob der vorbereitete Gang verfolgt wird oder das, was sich aus den Fragen, Beobachtungen und Interessen ergibt, wird im Einzelfall (und begründet) zu entscheiden sein.

Für den Musikvermittler ergibt sich die Aufgabe, in seiner Vorbereitung mehrere Ziele, Wege und Fragen zu bedenken, um die gemeinsame Arbeit offen zu halten und nicht an den Anliegen der anderen vorbei zu „vermitteln“. Das betrifft den analytischen, den historischen, den biographischen Zugriff oder auch die „Beigaben“, welche das Umfeld der Musik oder der allgemeinen Überlegungen füllen, um das Besondere der Musik und des jeweiligen Themas zu erfassen.

3)

Die Rolle des Musikvermittlers ist nicht festgelegt, wie das beim Lehrer üblich ist. Er muss seine Rolle (oder seine Rollen) wechseln können. Trotz seiner persönlichen Profession und Ausbildung, seiner Themen- und Werkwahl und seiner Vorbereitung auf bestimmte mögliche Ziele hin, die ihn zum Betreuer der Gruppe und des Sitzungsweges machen, ist er als „Mithörer“ und Gesprächsbeteiligter Partner einer Gruppe, deren Mitglieder unterschiedliche Denk- und Erlebnisweisen, unterschiedliche Erfahrungen und verschiedene Arten von Lebendigkeit mitbringen. Wie die anderen ist er von Vorlieben und Abneigungen geprägt. Er doziert gerne oder hört lieber den anderen zu. Mit anderen Worte: Er bringt seine Persönlichkeit mit und kommt nicht, wie viele Lehrer als verkleidete Menschen „kostümiert“ in die Schule.

4)

Nicht vergessen sollte er, dass für die anderen vielfach gilt und übernommen wird, was er (sie) sagt und wie er es tut. Das bedeutet, dass er sich über seine Art des Sprechens und Denkens Gedanken machen sollte.

In Bezug auf die Teilnehmer ist es wichtig, natürlich, allgemeinverständlich, in Alltagssprache und mit Vergleichen und Bildern zu reden. Mit fachsprachlicher Terminologie sollte er sich zurückhalten.

Es geht nicht um fachlich-wissenschaftliche Ansprüche, um Mitredenkönnen. Wichtig ist vielmehr anschauliche Verständlichkeit und um das Einrücken des Musikerlebens und –verstehens sowohl in das eigene Leben als auch in die Kultur, in welcher die Musik ihren (gesellschaftlichen) Ort hat. Dieses anschauliche Reden muss gelernt und sollte mit Humor und Lockerheit betrieben werden.

Das anschauliche Reden (Benennen, Beschreiben, Deuten) ist deswegen wichtig, weil man erst dann Musik, Bilder, Texte erleben und verstehen kann, wenn man sie sich „einverleibt“ und nicht nur mit Etiketten zugeklebt hat.⁹

5)

Damit ein Zusammenhang zwischen den verschiedenen Themen, Fragen, Einsichten und Musikstücken entsteht, ist es notwendig, so oft wie möglich früher Besprochenes wieder aufzugreifen – etwa Einsichten in der Machart von Musik, in Stile, Epochen, Gattungen, Biographien ...

6)

Eine wichtige Aufgabe des Musikvermittlers ist es, Musikbeispiele zu vereinfachen, so dass etwa die Form deutlicher zu hören ist, dass ein Melodieverlauf sich besser zum Singen eignet, dass ein komplizierter Rhythmus schrittweise von einfacheren Fassung bis zum Original aufgebaut wird. Es geht jeweils darum, Fassungen zu erfinden, die einerseits das Besondere herausstellen, aber andererseits in einfachen Darstellung zu hören oder zu lesen ist.

7)

Jede Musik enthält – häufig in verschlüsselter Form – eine zugrunde liegende (elementare) Idee, ein musikalisches Motiv oder einen bestimmenden Gedanken. Sie zunächst für sich zu entdecken und dann den Seminarteilnehmern verständlich zu machen, ist eine schwierige, aber höchst notwendige Aufgabe.

8)

Das Wichtigste sei zum Schluss genannt: Ein Musikvermittler braucht spontane Phantasie, Humor, Zugewandtheit, Offenheit (vor allem, wenn er etwas nicht weiß), Meinungsfreiheit, Bereitschaft zum Singen, Tanzen, Erzählen, kurz: zu Lebendigkeit.

⁹ Christoph Richter, Reden über Musik. In: Kirschenmann u.a. Reden über Kunst. München 2011, S. 413 - 438

