

Musik lebt in der Begegnung

JÜRGEN OBERSCHMIDT

„Musik verbindet“, so lautet ein beliebter Spruch für das vom Aussterben bedrohte Poesiealbum, geeignet für Ansprachen der Bürgermeisterin beim Neujahrskonzert und für Sonntagsreden bei Auftritten eines jeden Schulchors. Wenn dabei auch nie klar scheint, wer sich hier mit wem – und vor allen Dingen auf welche Weise verbindet, so wird doch eine geheimnisvolle Magie beschworen, eine Kraft, mit der alle Menschen zu Brüdern (und Schwestern) werden und sich in musikalischen Solidargemeinschaften versammeln: Musik verbindet, Musik lebt in der

Begegnung. Solch eine Begegnung erfordert nicht nur die physische Präsenz von Musizierenden und Hörenden, die gemeinsam den unwiederholbaren Augenblick beschwören, in dem sie gemeinsam einen Resonanzraum kreieren. Solche Begegnungen erfordern offene Ohren und nicht zuletzt Inszenierungen in offenen Räumen, damit solche Begegnungen überhaupt stattfinden können.

WHO IS FIRST?

Dieses Bild werden wir wohl nie vergessen: Der ehemalige Präsident vereinigter Staaten Nordamerikas schiebt auf dem Nato-Gipfel seinen Kollegen aus Montenegro zur Seite, um selbst in

der ersten Reihe zu glänzen. Diese Begegnung war wirkungsvoll und nachhaltig. „Tut nichts aus Eigennutz oder um eitler Ehre willen, sondern in Demut achte einer den andern höher als sich selbst“ (Phil. 2,4). So lautet die Empfehlung für ein gelingendes Zusammenleben, die bereits in jenem Buch der Bücher propagiert wird, das der ehemalige Staatschef so gerne medienwirksam in die Luft hält, um den eigenen Glauben für die Wähler zu bekunden. „America first“ lautet dann aber das faltenlos und eindeutig gelebte Gegenprogramm zur frohen Botschaft, das uns nicht nur wie ein flaches und schales Schlagwort entgegenhält, sondern einen Präsidenten und sein präsidiales Gesamtkunstwerk vollumfänglich beschreibt. Knatsch, Streit und gegenseitige Abwertung bei gleichzeitiger Aufrüstung des eigenen

www.musik-und-bildung.de

► Beitrag als PDF-Datei

Egos dürften nicht nur ein Qualitätsmerkmal des Nato-Gipfels gewesen sein, all dies lauerte wohl schon in der Lieblingsgemeinde des Apostel Paulus' an allen Ecken und Enden. Und so manch ein finalpädagogisches Streit-schlichtergespräch in unseren Schulen mit Absitzern in Besinnungsräumen wird mit ähnlichen Worten ein mühsames Miteinander wiederhergestellt haben. Im Unterricht tragen wir zwar nicht (alle) die Robe eines Verwaltungsrichters, das Macht- und Erfahrungsgefälle im Unterricht als eine „Verhandlung auf Distanz“ (Gesine Berthold) lässt sich auch mit den feinsten pädagogischen Fingerspitzen nie ausblenden. Im Musikunterricht heißt es nicht „America first“, auch nicht, wenn gerade Dvoraks 9. Sinfonie mit dem ihr zugesprochenen Folklorekolorit verhandelt wird oder die gute Nachricht (engl. „Gospel“) afroamerikanischer Musikpraxen im Kurzprogramm einer Doppelstunde für die „Musik anderer Kulturen“ stehen darf. Hier steht dem Unterricht weiterhin ein von Adorno gestählter Experte in musikwissenschaftlicher Robe vor, der mit seinen Ressentiment-Hörern ein Tonbeispiel mit einem vom Europäischen Kammerchor dargebotenen Gospel-Arrangement belauscht und dabei meint, sich auf diese Weise einer musikalischen Praxis der „anderen“ zu nähern. Gehören solche und ähnliche Szenarien eines Musikunterrichts, in dem man sich vornehmlich mit den Exegesen Eggebrechts zur *Musik im Abendland* beschäftigt und dieses dann von der Etsch bis an den Belt kartografiert, der Vergangenheit an? Im musikwissenschaftlichen Leitmotiv der motivisch-thematischen Arbeit ist nicht nur ein eurozentristisches Denken internalisiert. In solch einem hoheitlichen Wertesystem wird auch der französisch sprechende Impressionismus ausgegrenzt, weil diese Musik eine andere, eben eine typisch französische Sprache spricht. Bis heute drängen sich im Musikunterricht die großen „B“s in die erste Reihe und schieben die Komponisten aus anderen Regionen in Reihe zwei. Nur die germanischen Tonschöpfer von Gesamtkunstwerken führen unter dem Buchstaben „W“ noch ein

Gesine Berthold, Verwaltungsrichterin:
 „Die Begegnung mit den Parteien vor Gericht ist nicht nur durch die Robe, sondern auch durch die Formalien einer Verhandlung auf Distanz angelegt. Dazu gibt es ein Erfahrungsgefälle. Während der Richter ständig verhandelt, ist für die meisten Parteien eine Gerichtsverhandlung ein einmaliges Ereignis. Wie komme ich unter diesen Rahmenbedingungen zu einer wirksamen Begegnung, die hilft, den Konflikt zu lösen und Rechtsfrieden zu stiften?“

Chris Cuhls: *Begegnung gestalten. 33 Interviews.*
 Köln 2012: Chris Cuhls Medienproduktionen, S. 65.

elitären Turmgesellschaft.

Wie begegnen wir unter solchen Vorzeichen Musikulturen, die bereits seit Beginn des 18. Jahrhunderts ein Eigenleben jenseits der Konzertsäle führen und deren heutige Charakteristika keine Begegnungen in den üblichen musikwissenschaftlichen Kategorien und deren Kernkompetenzen zulassen? Wie können wir uns selbst im Musikunterricht begegnen, wenn die Begegnungen mit den musikalischen Gegenständen von einem solchen Kategoriendenken geprägt bleiben und wir hier oftmals keine gemeinsame Sprache finden können oder wollen? Wie können wir hier eine musikwissenschaftliche Robe ablegen, ohne in den Unverbindlichkeiten subjektiver Meinungsbekundungen steckenzubleiben? Es ist unser tägliches Ansinnen, Begegnungen im Unterricht zu gestalten und doch werden wir hier immer wieder – nun mit den Worten von Goethes Wilhelm Meister gesprochen – „in ein unendliches Leere [...] sehen“ (Goethe 1981, S. 422). Manch einer wird uns dabei nach dem Unterricht bekunden, „es sein [ihm] nichts davon übriggeblieben“ (ebd.). (Damals durfte Wilhelm Meister noch einen Ausweg suchen, indem er sich einer Loge anschließen konnte, die soziale Veränderungen anstrebte und der die Vereinigten Staaten von Amerika noch als Vorbild dienen durfte.) Der Abbé, der im Hintergrund die Geschicke des Protagonisten leitet, gibt Wilhelm und uns allen mit auf dem Weg: „Alles was uns begegnet, lässt Spuren zurück, alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei; doch es ist gefährlich, sich davon Rechenschaft geben zu wollen“ (ebd.). Aufgabe des Musikunterrichts sollte es sein, sich genau diesen Gefahren eines solchen Rechenschaftsbe-

Schattendasein, weil sie sich wegen der himmlischen Längen nicht so recht in ein pädagogisches 45-Minuten-Urmaß fügen, ihre Partituren in Übergröße nicht in gängige Schulbuchformate gepresst werden können und ihre Barformen noch allzu selten abiturrelevant sind. Solch ein Musikunterricht wird auch im Land der Dichter und Sänger nicht zu einem Ort der Begegnung, sondern zur

richtes auszusetzen! Hans Georg Gadamer gibt dies unmittelbar nach der deutschen Wiedervereinigung seinem Auditorium in der Alten Aula in Heidelberg mit einem Wort, das er selbst Hegel zuspricht, auf den Weg: „Bildung heißt, sich die Dinge vom Standpunkt eines anderen ansehen zu können. In diesem Sinne wünsche ich Ihnen allen, daß Ihre Studien nicht nur zu wirklichem Können und nicht nur zu Patenten verhelfen, sondern auch zu der Bildung, einen anderen von seinen Gesichtspunkten aus verstehen zu können“ (Gadamer 1993, S. 349). Wenn uns dies gelingen sollte, dann wird Musikunterricht zur Begegnung und wir können unsere Erfahrungen und die vielfältigen Erlebnisse aus solch einem Unterricht zu einem großartigen Bildungsroman werden lassen!

WAS BEDEUTET „BEGEGNUNG“ IN MUSIKPÄDAGOGISCHER HINSICHT?

Mit diesem ersten kleinen Gedankengang sei die weite Fassung angedeutet, in dem das Thema „Begegnung“ in musikpädagogischer Hinsicht beleuchtet werden kann, eben genau jener Rahmen, den der junge Martin Heidegger in seinen Freiburger Vorlesungen bereits aufgespannt und dann später genauer präzisiert hat: „Begegnis charakterisiert die Grundweise des Daseins von weltlichen Gegenständen. Erfahrung charakterisiert die Grundweise des auf sie Zugehens. [...] Jede Erfahrung ist in sich selbst ein Begegnis“ (HGA 61, S. 91). Begegnung waltet zwischen der Musik und den Hörern, zwischen Seiendem und Seienden in allen möglichen Dimensionen: Sie waltet zwischen den musikalischen Gegenständen, zwischen (1) Etwas und Etwas (HGA 9, S. 320); Begegnung waltet zwischen dem klingenden (2) Etwas und Jemandem (HGA 40, S. 208); Begegnung waltet zwischen (3) Jemandem und Jemandem (HGA 13, S. 20). Und in all dem lungern dann noch die Möglichkeiten einer (4) Selbstbegegnung (HGA 63, S. 18). Solch eine Matrix der Begegnung in ihren vielfältigen Dimensionen gilt es nun genauer auszuleuchten.

(1) BEGEGNUNG ZWISCHEN „ETWAS“ UND „ETWAS“

Die „beherrschende Rolle der Kategorie ‚Werk‘“ und eine daraus resultierende „Überbewertung

des „opus perfectum et absolutum“, die die Beziehungen einzelner Werke untereinander außer Acht lassen, kritisiert Ludwig Finscher und tritt dafür ein, dass „musikalische Texte auch als Momente eines virtuellen Dialogs der Komponisten“ (Finscher 1998, S. 50) zu verstehen seien: „Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst erzählte Geschichte“ (Eco 1986, S. 28). Finscher stellt sich ausdrücklich gegen jene, die ganz provokativ den „Tod des Autors“ (Barthes 2006, S. 57) propagieren und die Opuskultur insgesamt zu Grabe tragen möchten: „Die Geburt des Lesers muß mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (ebd., S. 63). Vielmehr geht es ihm darum, Intertextualität „als komplementäre Kategorie zum Werkbegriff“ (Finscher 1998, S. 53) zu etablieren, in der Analyse solch einen Ort der Begegnung zwischen „Etwas“ und „Etwas“ zu initiieren und als eine solche zusätzliche Dimension einzubeziehen: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen. [...] Ein Text besteht aus vielfachen, mehreren Kulturen entstammenden Schreibweisen, die untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Geflecht eintreten“ (Barthes 2006, S. 61 u. 63). Damit bleibt die Musik selbst zunächst eine Begebenheit, aber eine, die immer wieder von anderer Musik spricht und in ganz vielfältiger Weise von jenen Kompositionen erzählt, die ihre Spuren zurückgelassen haben: Die Beispiele für eine sol-



Die Begegnung zwischen „Etwas“ und „Etwas“. Wir erleben sie z. B. in den verschiedenen Coverversionen einer oft nicht mehr in den Blick genommenen Urgestalt.

che musikalische Intertextualität reichen von der mittelalterlichen Parodiemesse über die Systemreferenzen im Streichquartett bei Haydn und Mozart zu neoklassischen Begegnungen wie in Prokofjews *Symphony Classique*. Betroffen sind auch die mal losen, mal dichten, satirisch gedacht und auch oft humoristisch verstandenen Zitatgewebe in den Operetten Jaques Offenbachs, die spielerischen Verfremdungen im *Karneval der Tiere* von Camille Saint-Saëns. Die Begegnung zwischen „Etwas“ und „Etwas“ erleben wir in den Konventionen der Popmusik, sie lebt in den verschiedenen Coverversionen einer oft nicht mehr in den Blick genommenen Urgestalt, in den stilprägenden Techniken des Sampelns. Letztere erfordern dabei einen weiten Musikbegriff, schließlich können jegliche akustischen Geräusche Ausgangspunkt für eine solche Begegnung sein.

Johann Sebastian Bach begegnet den Kompositionen Antonio Vivaldis nur in ihrer Schriftform – und nur dank ihrer massenmedialen Verbreitung. Ein direkter, lebendiger Austausch mit ihrem Urheber in Venedig findet nicht statt, Vivaldi sollte nicht wie Buxtehude bereist werden. Bach wechselte vom Präsenz- in den Fernunterricht, in Thüringen galt Home-Schooling bereits damals als angesagt, der moderne Notendruck lieferte hier hilfreiche Tools. Urheberrecht und Datenschutzgrundverordnung kannte man noch nicht und so war man in Weimar bestens auf solch eine Situation vorbereitet. Die Begegnung mit Vivaldis Ritornell-Form sollte für Bach wegweisend werden. Von ihm „lernte“ er nicht nur wichtiges über die Konzertform, die Begegnung prägte auch die harmonischen Anlagen seiner Fugen: Nun war es möglich, Musik in einem einheitlichen formalen Bogen zu komponieren, die Form war instrumental gedacht und nicht mehr wie eine Reihung einzelner Gedanken organisiert, wie sie sich bisher durch reihende Tanzformen oder die (motettische) Vertonung von Sprachgesten ergeben hatte.

Klaus Schneider widmet der *Musik über Musik* ein eigenes Lexikon, um auf 421 Seiten 8.600 Instrumentalkompositionen von 2.600 Kompo-

nisten, Variationen, Transkriptionen, Hommagen, Stilimitationen und Kompositionen über den Namen B-A-C-H zu versammeln (Schneider 2004). Wie verbreitet solche Begegnungen in der Musik sind, wird in der satirisch gefärbten Passage aus Hans-Ulrich Treichels Roman *Tristan-Akkord* deutlich, wenn sich die Experten-Hörer in den Pausengesprächen die Hand geben und ihre eigene Begegnung mit Musik nun zum Thema von Begegnungen wird, in denen es zu allererst darum geht, mit den eigenen Pfauenfedern bildungsbürgerlicher Expertisen zu wedeln: „Je mehr Zitate einer entdeckte, umso mehr wurde er als Fachmann und Musikkenner gewürdigt. Und je mehr einer als Fachmann und Musikkenner gewürdigt werden wollte, umso mehr Zitate mußte er in einer Komposition entdecken. Das hatte zur Folge, daß während der Gespräche nach dem Konzert ein wahres Zitatwettrennen unter den Beteiligten ausbrach. Hatte der eine ein Zitat entdeckt, entdeckte der andere dort gleich zwei Zitate. Was ersteren wiederum veranlaßte, unermüdlich weiter Zitate herbeizuzitieren, so daß von dem jeweiligen Musikstück nicht viel mehr übrigblieb als eine enorme Zitatensammlung“ (Treichel 2001, S. 182f.).

Wie es die hier beschriebene Gelehrtenstube in Aussicht stellt, bleiben wir auch in unserem Musikunterricht des Bezeichnens und Benennens häufig in solch einem Entschlüsseln von Zitaten stecken. Ludwig Finscher beschreibt anhand Mozarts sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten, wie hier die Bezugnahmen in kompositorischen Details nicht als Überbietungs-Strategie zu verstehen sei: „Auf die Werke insgesamt bezogen wirken diese Details aber wie absichtsvoll aufgestellte Hinweisschilder, die unsere Aufmerksamkeit auf das genau entgegengesetzte Phänomen lenken sollen: darauf nämlich, daß die Quartette ein konsequenter Gegenentwurf gegen Haydns Werk sind, in dem das op. 33 dadurch impliziert ist, daß es radikal ausgegrenzt wird“ (Finscher 1998, S. 52). Ähnliches gilt für die bereits oft beschriebene Nähe des Finalthemas der 1. Sinfonie

Das ist der ewige Ursprung der Kunst, daß einem Menschen Gestalt gegenübertritt und durch ihn Werk werden will. [...] Schaffen ist Schöpfen, Erfinden ist Finden. Gestaltung ist Entdeckung. Indem ich verwirkliche, decke ich auf. Ich führe die Gestalt hinüber – in die Welt des Es. Das geschaffene Werk ist ein Ding unter Dingen, als eine Summe von Eigenschaften erfahrbar und beschreibbar. Aber dem empfangend Schauenden kann es Mal um Mal leibhaftig gegenübertreten.

Martin Buber: *Ich und Du*. Stuttgart 1995: Reclam, S. 10f.

von Johannes Brahms zu Beethovens Neunter. Auch hier bekräftigt Brahms durch solch eine Bezugnahme, ganz anderes darstellen und neue Wege einschlagen zu wollen.

Intertextualität ist als grundlegende Analysekategorie unabdingbar, wenn so etwas wie eine Abfolge und Entwicklung von Stilen und Gattungen in den Blick genommen werden soll. Das „Standardmodell“ der Sona-tenform, wie es üblicherweise auch im Musikunterricht gebraucht wird, ist aus den persönlichen Begegnungen Adolph Bernhard Marx' mit den Sinfonien Beethovens entstanden. Eine starre Anwendung dieses Schemas auf das gesamte Spektrum der Werke des 18. und 19. Jahrhunderts kann falsche Vorstellungen erwecken, gerade wenn es in der Retrospektive angewandt und dazu noch auf andere Gattungen übertragen wird. Dann werden Komponisten miteinander ins Gespräch gebracht, die sich nie begegnen konnten.

Für den Musikunterricht bleibt immer noch ein ganz grundlegendes Problem zurück: Wie lassen sich überhaupt Begegnungen zwischen „etwas“ und „etwas“ aufdecken, wenn es immer nur um individuelle und einmalige Begegnungen geht, um eine punktuelle Liaison, die weder verflo-s-sene Beziehungen gattungsgeschichtlicher Stamm-bäume, noch die Bedingungen ihrer Entstehung und Aufführung im Gepäck tragen?

(2) BEGEGNUNG ZWISCHEN „ETWAS“ UND „JEMANDEM“

Das unentwirrbare Geflecht zwischen „Etwas“ und „Jemandem“, im Fall der Musik so gerne technokratisch benannt als Begegnung zwischen Verstehensobjekt und hörendem Subjekt, beschreibt Rainer Maria Rilke als den „unbeschreiblichen Bezug“ (Rilke 1953, S. 284). Es ist die Sprache des Dichters, die uns vor allen fachbegrifflichen Versteinerungen einer solchen Begegnung bewahrt, weil sich Musik so ganz grundsätzlich dem Sagbaren entziehen möchte. Das Bezugnehmen-auf entstammt eigentlich dem Papierdeutsch der Kaufmannsprache, wenn etwas „verhandelt“ wird oder (wie wir es im mühsamen Prozess einer „Beschulung“ so häufig erle-

ben) wenn über etwas referiert wird, das im Vorhinein schon ausgemacht und bekannt erscheint. Ein „unbeschreiblicher Bezug“ im Sinne Rilkes ist nun aber vielmehr etwas, das uns den Atem verschlägt und uns in eine dichterisch spezifische Schwingung versetzt. Rilke beschreibt eine Begegnung, die sich dem schulischen Kompetenzgetriebe verstellt, weil es für sie eben auch keinen unterrichtlichen Fahrplan gibt. Wenn wir solch ein Handwerk im Unterricht betreiben, müssen wir uns gleich einräumen, dass der Brotbeutel für die nächste Lernerfolgskontrolle hier manchmal leer bleibt. Dennoch hat gerade dieses Handwerk goldenen Boden. Solch ein unbeschreiblicher Bezug führt zu Verschränkungen und Bindungen, die über den Moment hinausreichen und sich doch im geballten Wort des Dichterischen fassen lassen. Dichter sagen es eben dichter, gerade wenn es um ein einmaliges und individuelles musikalisches Erleben geht, um Bewegtes und Bewegendes, das immer in einer solchen Schwebeliege bleibt und uns doch berühren kann. Im Unterricht endet solch ein Prélude oft abrupt: Der rauschende Strom stößt an den begrifflichen Fels, der ihn umrandet – und nur beide zusammen vermögen es, das Geheimnis einer individuellen Begegnung mit der Musik zu lüften. Der dichterisch-rauschende Strom und der un-

verrückbare Fels stehen jedoch nicht so unüberbrückbar nebeneinander, wie es hier den Anschein haben mag. Der spanische Philosoph José Ortega y Gasset spricht der Metapher ein geheimnisvolles Vermögen zu, solch getrennte Sphären zu überbrücken und beleuchtet damit eine genuin menschliche Fähigkeit der Metaphernbildung, die er selbst wiederum in ein äußerst kunstvolles Sprachbild fasst: „Die Metapher ist wohl das fruchtbarste Vermögen, über das der Mensch verfügt. Ihre Wirkung reicht bis an die Grenze der Wundertätigkeit und scheint ein Schöpfungswerkzeug zu sein, das Gott im Innersten seiner Geschöpfe vergaß, so wie der zerstreute Chirurg ein Instrument im Leib des Operierten liegenläßt“ (zit. n. Friedrich 1956, S. 207). In der Metapher wird der vermeintliche Gegensatz zwischen ästhetischem und erkennendem Verstehen (Eggebrecht) aufgehoben, sie bringen das flüchtige Ganze in eine bildliche Vorstellung, die artikulierbar und reflektierbar ist. Und manchmal muss man dabei auch mal ins Blaue reden, um dabei ins Schwarze zu treffen. George Lakoff und Mark Johnson haben in ihrer Schrift *Leben in Metaphern* herausgearbeitet, dass all unsere Weltzugänge auf metaphorischen Konzepten beruhen, nach denen wir unser Denken und Handeln strukturieren (Lakoff u. Johnson 2004): Das LEBEN ist eine REISE, Zeit ist Geld, wir verorten HOHE und TIEFE Töne im RAUM an, konzeptionalisieren MUSIK als SPRACHE, wenn wir vom musikalischen SATZ, von musikalischer PROSA, musikalischer RHETORIK sprechen. Spannend

Die Lücke, die der Organismus des Kunstwerks aufweist, will man mit Stroh ausstopfen, um aber das Gewissen zu beruhigen, nimmt man das beste Stroh

Ludwig Wittgenstein: *Über Gewißheit*. Frankfurt 1984; Suhrkamp, S. 455.

 **Detmold**
HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Zum Sommersemester 2022 besetzen wir eine

Professur für Musikpädagogik (W3 LBesO)

Eine ausführliche Beschreibung der Tätigkeiten und gewünschten Qualifikationen finden Sie unter: www.hfm-detmold.de/freie-stellen





© Jürgen Oberschmidt

Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal* – Begegnung zwischen „Etwas“ und „Jemandem“ im Sinne einer Auslegungslere.

wird es im Unterricht, wenn innovative Metaphern ins Spiel kommen und individuelle Begegnungen sich nicht in solchen kognitiven Routinen abspielen. Manchmal greifen wir zu kurz, wenn wir solch ein Sprachbild als Hilfskonstruktion auffassen, um es dann in eine von Metaphern bereinigte Fachsprache zu übersetzen. Nur wenn wir den Ort einer solchen Begegnung ernst nehmen, können wir neue Entdeckungen machen. Dazu gilt es, sich in diese neuen Konzepte einzuwohnen, sie in ihrer Verschiedenheit abzugleichen und das in ihnen schlummernde Wissen zum Vorschein zu bringen (hierzu Oberschmidt 2011). In der Schule bekommen wir ein anderes Leben vorgelebt, gilt es hier doch zielorientiert zu

lernen, Kompetenzen zu erwerben, sich Techniken und Begriffe anzueignen. Vielleicht kann ein solcher Umgang dazu führen, quellenorientiert zu sein, sich tief in die Dinge einzuwohnen und sie sich nicht von einem Museumsführer erklären zu lassen.

(3) BEGEGNUNG ZWISCHEN „JEMANDEM“ UND „JEMANDEM“

Wenn nun eine Begegnung zwischen „Jemandem“ und „Jemandem“ stattfinden soll, kann die Musik, das gemeinsame Hören und Musizieren, eine solche Beziehung stiften und selbst zum Ort einer solchen zwischenmenschlichen Begegnung sein. Im rhythmischen Mitschwingen, im gemeinsamen Singen passiert etwas. Ganz gleich, ob dies in christlichen Rahmungen *Lobpreis* genannt wird, die Stadiongemeinschaft *You'll never walk alone* anstimmt oder ob es im Rockkonzert noch etwas lauter wird. Im schwedischen Film *Wie im Himmel* geht es nicht nur um eine Begegnung mit Musik, hier treffen sich im Chor Individuen, die alle versucht haben, auf ihre Art die besten zu sein und die nun im gemeinsamen Klang eins werden. Als pädagogi-

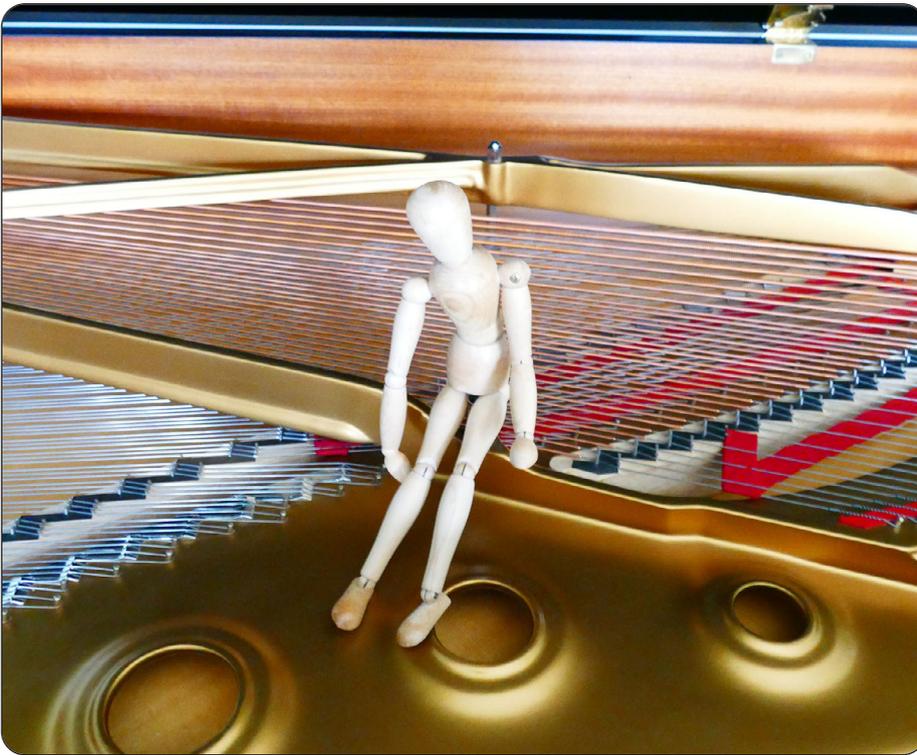
scher Begriff ist die „Beziehung“ mit ihrer reformpädagogischen Tradition ein wenig aus der Mode gekommen und durch eher technokratische Begriffe wie Interaktion und Kommunikation abgelöst. In formalen Bildungskontexten, in denen eher das einzelne Individuum an seiner Selbstoptimierung arbeitet, sind hier Widersprüchlichkeiten und Konflikte leicht vorprogrammiert. Wo sonst darf es in der Schule darum gehen, im gemeinsamen (auch metaphorisch zu verstehenden) „Klang“ eins zu werden, wenn nicht im Musikunterricht? Hier kann die Musik eine Brücke zwischen den Menschen schaffen, wenn sich die Begegnung aufgrund unterschiedlicher Sprachen, Kulturen, Religionen sonst schwierig gestaltet. Das West-Eastern Divan Orchestra, zu gleichen Teilen aus israelischen und arabischen Individuen gegründet, konzertiert nicht nur weltweit, in kleinen Formaten gastiert es auch in unserem Unterricht. Musik allein kann die Konflikte unserer Welt nicht lösen, aber sie gibt jedem Menschen das Recht, sich musikalisch auszudrücken und nimmt uns in die Pflicht, einander Gehör zu schenken: „Der Mensch wird am Du zum Ich“ (Buber 1995, S. 28).

(4) „SELBSTBEGEGNUNG“

„Lyrik lädt uns ein zu der einfachsten und schwierigsten aller Begegnungen, der Begegnung mit uns selbst. ‚Die ganze Weltgeschichte‘, sagt Bann, ‚die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen‘“ (Domin 1993, S. 26). Die Selbstbegegnung des Lyrikers vollzieht sich stellvertretend für andere, eine Vergewisserung über eigene Wünsche oder Lebensumstände, über Denken und Handeln. Stellvertretend verbindet sie „uns wieder mit dem Teil unseres Seins, der nicht angetastet ist von den Kompromissen [des Alltags]“ (ebd., S. 27). Christoph Richter versucht, der Frage nachzugehen, ob solch eine Selbstbegegnung auch im Medium der Musik möglich ist, ermittelt in Anlehnung von Norbert Jauß die Möglichkeit des Selbstgenusses im Fremdgenuss (Richter 2012, S. 88), stellt sich als lehrender „Vermittler von stellvertretender Selbstbegegnung“ zur Verfügung, um die „Selbstbegegnungsarbeit“ der Schüler hilfreich anregen zu können“ (ebd., S. 89). Solch eine Selbstbegegnung findet aber auch ohne solche sprachlich vermittelten Verknüpfungs- und Aushandlungsprozesse statt. Musik ist a priori ein Mittel zur Identitätsfindung,

Das Grundwort Ich–Du kann nur mit dem ganzen Wesen gesprochen werden. Die Einsammlung und Verschmelzung zum ganzen Wesen kann nie durch mich, kann nie ohne mich geschehen. Ich werde am Du; Ich werdend spreche ich Du. Alles wirkliche Leben ist Begegnung.

Martin Buber: *Ich und Du*. Stuttgart 1995: Reclam, S. 10f.



Musikunterricht ist „Selbstbegegnungsarbeit“ (Christoph Richter).

in musikbezogenen Jugendkulturen kommen Tanz und andere Ausdrucksformen und musikbezogene Symbolsysteme als Mittel zur Selbstbegegnung hinzu. Dies geschieht durch eine Identifikation mit musikalischen Vorbildern, die über eine bloße Influencer-Inszenierung oder die Bravo-Wechseltapeten der Boomer-Generation hinausgeht. Man möchte nicht nur Frisuren und Kleidung imitieren, sondern durch sie zum Ich werden. Selbstbegegnungen werden in der soziokulturellen Verortung in Migrationskontexten besonders sichtbar. Hier wird Musik zum Selbstausdruck, durch sie geschieht emotionale Anbindung an das eigene Herkunftsland: Türkische Popmusik ist eine solche hybride Musik, mit der sich das eigene Ich in solch einem Dazwischen konstituieren kann (Müller 2019).

Wie kann solch eine Selbstbegegnung in unterrichtlich inszenierten Settings gelingen, ohne hier einen marmorierten Beethoven nach seinen eigenen Selbstbegegnungen befragen zu müssen? Jazz- und Rockmusiker haben es hier leichter. Dem „Klassiker“ stellt sich auf dem Weg zum Ich immer jemand in den Weg, der das Stück geschrieben hat. Vielleicht kann so etwas in einer kreativen Gestaltungsarbeit gelingen. Für Friedrich Döhl ist das Komponieren eine direkte Selbstbegegnung, die sich im Medium der Musik abspielt: „Selbstbegegnung im anderen, müsste

man hinzufügen“ (Lesle 2010, S. 57): „Jede Komposition ist der Versuch einer neuen Antwort auf die Frage: Wer bin ich?“ (Döhl 2010, S. 53). Im Unterricht geht es dann darum, sich des eigenen Ausdrucksvermögens zu vergewissern, eigenen Spuren nachzugehen. Döhl's Aussage lässt sich auch erweiternd umformulieren: Ist nicht jedes Hörerlebnis der Versuch einer Antwort auf die Frage „Wer bin ich?“ Wie kann es uns in unserer Geschäftigkeit des Musikunterrichts mit proportionierten Hörhappchen und einer stets anzuwerfenden Reflexionsmaschinerie gelingen? Kann es in solchen formalen Lernprozessen gelingen, dass die Musik uns überhaupt aufsucht? Damit die Frage „Wer bin ich?“ überhaupt gestellt werden kann, muss sich zunächst das eigene Ich im Gehörten wiederfinden dürfen. Vor- ausgesetzte Denk- und Sprachkategorien der fachbegrifflichen Annäherungen sind hier sicher keine notwendigen, geschweige denn hinreichenden Kriterien. Ein metaphorisches „Sehen- als“ kann hier einen ersten Weg weisen, damit Unterricht nicht nur die punktuelle Begegnung mit Musik ermöglicht, sondern immer auch zur Beantwortung der Frage „Wer bin ich“ führt. Musik erleben wir dann nicht mehr im Rahmen einer unterrichtlichen Fernbeziehung und wir dürfen mit gutem Gewissen behaupten: Musik verbindet, Musik lebt in der Begegnung. ■

Literatur

- Barthes, Roland (2006): *Der Tod des Autors*. In: ders., *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 57–63.
- Buber, Martin (1995): *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam.
- Döhl, Friedrich (2010): *Musik meines Lebens*. In: Programmheft zu Brücken 2010. Festival für Neue Musik in Mecklenburg-Vorpommern, hg. von Christina Petersen. Rostock, S. 46–56.
- Domin, Helga (1993) *wozu Lyrik heute*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Eco, Umberto (1986): *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München: dtv.
- Finscher, Ludwig (1998): *Intertextualität in der Musikgeschichte*. In: *Musik als Text, Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien* hg. von Hermann Danuser u. Tobias Plebuch. Kassel: Bärenreiter, S. 50–53.
- Friedrich, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt.
- Gadamer, Hans Georg (1993): *Die Vielfalt der Sprachen und das Verstehen der Welt. Ein Studium-generale-Vortrag [1990]*. In: ders., *Gesammelte Schriften Bd. 8*, München: Wilhelm Fink, S. 339–349.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1981): *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz, Bd. 7. München: Verlag C. H. Beck.
- Heidegger, Martin (1975ff.): *Gesamtausgabe*. Frankfurt a. Main: Verlag Vittorio Klostermann.
- Lakoff, George und Johnson, Mark (2004): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag.
- Lesle, Lutz (2010): *Wandelnd zwischen schwarzen Ufern. Zur geistigen Physiognomik der Musik Friedrich Döhl's*. In: Programmheft zu Brücken 2010. Festival für Neue Musik in Mecklenburg-Vorpommern, hg. von Christina Petersen. Rostock, S. 57–58.
- Müller, Renate (2019): *Identität und Musik*. In: *Kulturelle Bildung online* [https://www.kubi-online.de/artikel/identitaet-musik, letzter Zugriff: 24.03.2021].
- Oberschmidt, Jürgen (2011): *Mit Metaphern Wissen schaffen. Erkenntnispotenziale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik*. Augsburg: Wißner.
- Richter, Christoph (2012): *Musik verstehen. Vom möglichen Nutzen der philosophischen Hermeneutik für den Umgang mit Musik*. Augsburg: Wißner.
- Rilke, Rainer Maria (1951) *Gedichte 1906 bis 1926*. Wiesbaden: Insel-Verlag.
- Schneider, Klaus (2004): *Lexikon ‚Musik über Musik‘. Variationen – Transkriptionen – Hommagen – Stilimitationen – B-A-C-H*. Kassel: Bärenreiter.
- Treichel, Hans-Ulrich (2001): *Tristanakkord*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

© Jürgen Oberschmidt