

AMORC-FORUM OKTOBER 2007

# MUSIK – SPIELRAUM DES BEWUSSTSEINS

## Musik als Symbolprozess

Musik ist Teil der Symbolwelt des Menschen. Da sie in der Zeit verläuft, kann man Musik – und zwar Musik jeglicher Art – als Symbolprozess verstehen.

Die Begriffe der Sprache erlauben nur einen begrenzten Zugang zu diesem Prozess; sie engen eher die Bedeutungen ein. Das Symbol aber öffnet jedes Individuum persönlich für Botschaften aus verschiedenen Dimensionen zugleich. Somit sind Bedeutungen von Musik nur zugleich im Ober- und Unterbewusstsein eines einzelnen Individuums aufzusuchen, sind also individuell unterschiedlich und rational nicht ausschöpfbar.

Bedeutungen sind subjektive Konstrukte, und in einem menschlichen Bewusstsein gibt es keinen bleibenden Zustand. In lebenslangen Erfahrungs- und Lernprozessen ändern sich Bedeutungen fortwährend – auch in Abhängigkeit von Kommunikationsprozessen. Dies gilt auch für Musik. Möglicherweise wird Musik vom menschlichen Bewusstsein in anderer Weise repräsentiert als in den Strukturen, die von der Musiktheorie vorgegeben werden.

Die Form, in der die die Bedeutung von Musik ein Individuum erreicht, ist ein Spiegel seines Wesens und seiner Entwicklung. Die Botschaft erscheint ihm auf die im Augenblick bestmögliche Art und Weise. Weil aber die Botschaft immer reichhaltiger ist, als sie erfasst werden kann, verändert sie zugleich das Wechselspiel der Bewusstseins Ebenen. Symbolarbeit dieser Art zu betreiben heißt also, an der Transformation seiner eigenen Persönlichkeit arbeiten.

## Musik im Spielraum der Notation

Wohl kaum jemand kommt auf die Idee, ein Kleinkind zuerst die Schrift, sodann die Muttersprache zu lehren. Im Musikunterricht, besonders im Instrumentalunterricht ist aber die Methode weit verbreitet, zuerst das System der Notenschrift zu lehren, um mit deren Hilfe dann die klingenden Phänomene zu erzeugen.

Dabei stößt man allerdings auf merkwürdige Erscheinungen: Manche Schüler benennen die Noten richtig und lesen Intervalle, Tonarten und Akkorde korrekt aus der Notenschrift ab, ohne eine Vorstellung davon zu besitzen, wie das Notierte klingt. Es ist in gewissen Grenzen sogar möglich, einen Generalbass fehlerlos auszusetzen, ohne eine Klangvorstellung vom Ergebnis zu besitzen.

Um Musik erfassen und darstellen zu können, muss offensichtlich zur Kenntnis des Notensystems etwas hinzutreten, was die Notenschrift allein nicht zureichend vermittelt: Musik ist mehr, als ihr notierbarer Anteil uns mitteilt. Deshalb sollte im Musikunterricht in vielen Fällen das klingende Erscheinungsbild im Vordergrund stehen, nicht die Notation.

Es ist ein Irrtum in der logischen Typisierung, den Namen mit der benannten Sache gleichzusetzen – oder die Speisekarte anstelle der Mahlzeit zu essen. Genau dies geschieht aber häufig in der Musikpädagogik: Man verwechselt die Notation der Musik mit dem Klangereignis und lehrt das System der Notenschrift statt dem musikalischen Ereignis.

Ein weit verbreiteter Lösungsversuch ist die abstrakte Erklärung „Der Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Wertes.“ Diese Erklärung ist jedoch erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts gültig.

In der Barockzeit konnte der Punkt den Notenwert je nach Zusammenhang auch um mehr oder weniger als die Hälfte verlängern. Die jeweils richtige Ausführung wurde mündlich erläutert. Aus zahllosen Lehrbüchern der verschiedensten Epochen geht hervor, dass der punktierte Rhythmus in unzähligen Varianten gespielt wurde.

Es ist oft nicht sinnvoll, eine Schülerin oder einen Schüler einen komplizierten Rhythmus aus der schriftlichen Darstellung ablesen zu lassen, denn die Notation täuscht eine zusätzliche Kompliziertheit vor. Es ist meist leichter möglich, einen bestimmten Rhythmus *nach Gehör* nachzusingen und nachzuspielen. Wenn die Schülerin oder der Schüler das klingende Phänomen erfasst hat – und erst dann –, sollte die entsprechende Notation gezeigt werden. Das System der Rhythmusnotation wird sinnvollerweise erst in einem zweiten Schritt erläutert und auf die jetzt bekannte Klanggestalt in einem musikalischen Zusammenhang bezogen.

Wer etwa eine Achtelfolge in der Barockmusik mit einer lebendigen Interpretation vergleicht, wird bemerken, dass das System der Rhythmusnotation nur die Einsatzabstände von Ton zu Ton exakt notiert – einigermaßen exakt, denn Agogik verändert auch diese –, die gespielte Tondauer entspricht aber in den seltensten Fällen der notierten Dauer. Dieser Sachverhalt kann sogar dazu führen, dass jener Spieler „falsch“ spielt, der sich exakt an die notierte Dauer hält, ohne die Konvention zu kennen. Es gibt sogar Fälle, wo die Konvention der jeweiligen Zeit und Schule ein Abweichen von den notierten Einsatzabständen verlangt.

Oft müssen die punktierten Achtelnoten mit ihren Sechzehntelnoten den Triolen angeglichen werden, so zum Beispiel im dritten Satz von Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 5. Ein anderes Beispiel: Wer in einem Blues die Achtelfolgen gleichmäßig spielt, zerstört den Charakter. Die geforderte Spielweise ist mit „Triolencharakter“ nur annähernd beschrieben. Schließlich ist der Blues primär improvisierte Musik, die anfangs nie, später nur unbeholfen in einer dem Blues unangemessenen Notenschrift festgehalten wurde.

In diesen und vielen ähnlichen Fällen täuscht das Notenbild ein falsches Klangbild vor. Dazu gibt es Entsprechungen auch im Bereich der Intervallnotation: Unsere Tonhöhennotation verschleiert den Unterschied zwischen Ganz- und Halbtonschritten. Sie täuscht gleich große Intervalle vor, wo sie verschieden sind und umgekehrt (zum Beispiel h–d und c–e).

Wer einem den Unterschied zwischen Ganz- und Halbtonschritten, zwischen kleinen und großen Terzen über das Notensystem erklären will, erschwert das Verständnis. Denn erst die genaue Kenntnis des Systems der Notation klärt die Täuschung auf.

Eine Schülerin oder ein Schüler beherrscht die verschiedenen Intervalle erst dann, wenn sie in ihrer Klangqualität unterschieden, singend und spielend erzeugt sowie mit den entsprechenden Begriffen richtig benannt werden können.

Jede Übertragung von Akustischem ins Optische ist unvollständig. Die Notation erfasst nur jenen Anteil der Musik, der sich in ihrem System auf bestimmte Weise ausdrücken lässt. Das System liefert ideale Begriffe, mit deren Hilfe wir unsere Erfahrungen und Vorstellungen organisieren können. Die tatsächlichen akustischen Ereignisse entsprechen den idealen Begriffen nur näherungsweise. Der nicht notierbare Anteil muss vom Interpreten entfaltet werden. Deshalb wäre es falsch, sich akustischen Phänomenen in jedem Fall über ihre Notation zu nähern.

Im Zentrum des Musikunterrichts stehe die lebendige, klingende Musik. Bei ihrer Vermittlung ist zu unterscheiden zwischen den Schwierigkeiten des Hörens, des Spielens und des Ablesens aus Noten. Man muss nicht in erster Linie die Notenschrift erlernen, sondern das, was in Noten aufgeschrieben ist. Darüber hinaus muss man den Freiheitsraum der Notation erkennen und stilistisch angemessen nutzen können. Das Literaturspiel ist folglich immer auch eine Gestaltungsaufgabe. Der Rahmen für eigenes Ausgestalten erfordert bei Couperin und Mozart ein anderes Wissen und eine andere

Erfahrung als bei Schubert oder Brahms, setzt bei der Westside-Story von Bernstein die Kenntnis anderer Konventionen voraus als bei den Streichquartetten von Janáček. Über das erforderliche Wissen und Stilgefühl hinaus verbleibt ein jeweils anders auszulotender Freiraum für den Interpreten.

Die Notation allein vermittelt dem Spieler diesen Freiraum nicht. Sie ermuntert ihn nicht einmal zu Eigeninitiative; denn sie erweckt für ihn eher den Eindruck, hier sei etwas Abgesichertes endgültig festgehalten.

Das jeweils erforderliche Wissen über die stilistisch angemessene Ausdeutung der Notation – im Unterricht zu vermitteln – relativiert zwar diesen Eindruck. Das notwendige Stilgefühl bildet sich aber in der Regel erst durch Hörerfahrungen in enger Verbindung mit Spielpraxis aus.

Die Bedeutung der Notenschrift ist damit nicht abgewertet. Die Entwicklung der abendländischen Notenschrift ist wesentlich von der Entwicklung der abendländischen Musik bestimmt. Über eintausend Jahre hinweg hat man die klingende und geschriebene Seinsweise der Musik als eine notwendige Einheit verstanden und behandelt.

Wer die Notenschrift nicht kennt, wer ihre Entwicklung negiert, die sich immer nur den musikalischen Notwendigkeiten anzupassen versuchte, dem bleiben viele Zusammenhänge unserer abendländischen Musik verschlossen. Die Bedeutung, die man der Notenschrift beimisst, ist also berechtigt. Diese Einschätzung darf uns aber nicht zu der Gefahr verleiten, das Erlernen des Systems der Notenschrift bereits für das Erlernen der klingenden Musik zu halten. Denn die idealen Begriffe des Notationssystems sind mentale (gedankliche) Strukturen, die sich nicht von einem Bewusstsein auf ein anderes übertragen lassen. Die mentalen Strukturen müssen von jedem Individuum aufgrund seiner Erfahrungen selbst aufgebaut werden. Es ist Aufgabe der Lehrkraft, die Konstruktionsprozesse für die Schülerinnen und Schüler zu organisieren. Diese Einsicht hat zwei Folgen:

1. Man darf das Singen und das Instrumentalspiel nicht auf jene Bereiche begrenzen, die aus der Notenschrift ablesbar oder in Notenschrift darstellbar sind. Dies ist besonders wichtig im Anfangsunterricht auf einem Instrument.

2. Viele musikalische Phänomene sind über ihr klingendes Erscheinungsbild leichter zugänglich als über ihr Erscheinungsbild in der Notenschrift.

Im Vordergrund des Musikunterrichts stehe deshalb die Ausbildung einer Hörvorstellung in Wechselwirkung mit der Ausbildung der gesangstechnischen oder instrumentaltechnischen Fertigkeiten. Nur dann können die Freiräume der Notenschrift angemessen genutzt werden.

Es geht in erster Linie um Töne und nicht um Noten – also um das, was dahinter steht, was wir anhand dieser Zeichen erschaffen müssen.

## **Thesen zur Ästhetik**

Ästhetische Kriterien sind nichts Absolutes; sie entstehen in einem Prozess der Sozialisation in einen sich mit der Kultur und Geschichte ändernden Kunstbegriff. Diese Behauptung sei im Folgenden begründet:

Kunst ist für den Kunstschaffenden Ausdruck in Form von Symbolen oder Symbolprozessen. Für den Betrachter oder Hörer ist Kunst Eindruck und Wirkung.

Für den Kunstschaffenden ist Kunst das, was er als Kunst versteht oder zur Kunst erklärt. Für den Betrachter oder Hörer ist das Kunst, was in seinem Bewusstsein als Kunst erscheint und wirkt. Beide Kunstbegriffe sind somit abhängig von Kultur und Ausbildung; sie müssen sich nicht decken.

Der Eindruck, den ein Kunstwerk hervorruft, Verständnis und Bedeutung eines Kunstwerks existieren nur in einem menschlichen Bewusstsein. Folglich kann es keine von Menschen unabhängige, also keine absoluten ästhetischen Kriterien geben. Denn jedes ästhetische Urteil bezieht sich auf das individuell unwiederholbar Wahrgenommene, und dies ist bei jedem Menschen anders und verändert sich stets.

Jedes ästhetische Urteil konstruiert den Gegenstand seiner Beurteilung auf dem Hintergrund der Tradition einer bestimmten Kultur sowie der individuellen Lern-, Erfahrungs- und Kommunikationsprozesse des Urteilenden.

Der Eindruck, den ein Kunstwerk hervorruft, Verständnis und Bedeutung eines Kunstwerks entziehen sich einer vollständigen rationalen Erklärung.

Sprechen über Kunst heißt lediglich: Sprechen über das, was an Kunst sprachlich fassbar ist. Denn: Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst ist eine Reduktion auf mit Sprache mögliche Interpretation, auf Fragen der Geschichte, der Produktion, der Analyse. Die Prozesse, die in einem Menschen Bedeutung und Wirkung von Kunst entstehen lassen, entziehen sich einer vollständigen wissenschaftlichen Untersuchung, denn sie laufen im Unterbewusstsein ab.

Eine rein rational betriebene Ästhetik ist sinnlos, weil sie nur die Möglichkeiten des Oberbewusstseins heranzieht, also nur das, was uns rational erfassbar erscheint. Wenn aber Kunst aus dem Unterbewusstsein schöpft, wird sie sich den Archetypen zuwenden und nicht in Schemen versteinern.

Kunstkritik ist die Meinung eines Kritikers, der mehr oder weniger kompetent sein kann. Sein Urteil darf nicht als absolut dargestellt werden; es kann höchstens mit Argumenten plausibel vertreten werden.

Ein mögliches Qualitätsmerkmal von Kunst ist ein hoher Grad an unterschiedlichen Wirkungs- und Deutungsweisen bei Menschen verschiedener Sozialisation – quer durch die Kulturen und Epochen.

Das heißt, diese Kunstwerke haben die Kraft, in Menschen mit ganz unterschiedlichen Bewusstseinslagen, mit unterschiedlichen Wahrnehmungsstrukturen jeweils andere Bedeutungen und Wirkungen hervorzurufen – dies trifft zum Beispiel auf die Musik der Wiener Klassik zu.

Kunst und Kunstkonsum werden – ganz unabhängig vom Willen und Wissen der Beteiligten – häufig missbraucht zur Verdeutlichung sozialer Unterschiede.

Theorien über Kunst erlauben, Erfahrungen und Beobachtungen zu beschreiben und systematisch zu ordnen. Mit Hilfe solcher Theorien sind vielleicht in der Folge neue Erfahrungen und Beobachtungen möglich.

Hier liegen die Grenzen einer theoretischen Beschäftigung mit Kunst und Musik.

*R. B.*

Copyright:  
A.M.O.R.C. Die Rosenkreuzer  
Lange Straße 69  
D-76530 Baden-Baden  
Tel. 07221-66041  
Fax 07221-66044  
[www.rosenkreuzer.de](http://www.rosenkreuzer.de)