

## Symposium

# Musik im Spannungsfeld zwischen Norm und Realisation

Christoph Louven

### Mehr als nur ein Mittler! Überlegungen zur Rolle des Musikers aus konstruktivistischer Perspektive

Die Musik und die mit ihr befaßten Menschen werden im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs unter vielfältigen Blickwinkeln betrachtet: Man beschäftigt sich etwa mit der Struktur von Musikstücken, ihrer Entstehungsgeschichte, den Bedingungen ihrer Aufführung und Rezeption, setzt dies zum historischen und geistesgeschichtlichen Kontext in Beziehung und untersucht die psychologischen und soziologischen Bedingtheiten bei Komponisten, Musikern und Hörern.

Trotz der Unterschiedlichkeit in inhaltlicher Ausrichtung und konkreter Zielsetzung ist diesen Äußerungen doch zumindest eines gemeinsam: Sie alle werden in entscheidendem Maße mitgeprägt von den meist sehr konkreten, wenn auch nicht immer explizit formulierten Vorstellungen zum Prozeß der musikalischen Kommunikation und zur Rolle, die den Musik schaffenden, spielenden und wahrnehmenden Menschen in diesem Kommunikationsprozeß zukommt. Verändern sich diese grundlegenden Paradigmen, so muß dies entsprechend eine Veränderung des Denkens und Schreibens über Musik nach sich ziehen.

Dieser Beitrag nimmt von den Protagonisten im musikalischen Geschehen insbesondere den Musiker näher in den Blick. Hierzu wird es erforderlich sein, zunächst gängige Vorstellungen zur Rolle des Musikers im Prozeß der musikalischen Kommunikation zu untersuchen und vor dem Hintergrund konstruktivistischer Überlegungen kritisch zu hinterfragen, um in einem zweiten Schritt die Konsequenzen dieser Kritik zu betrachten.

#### Der Musiker als Mittler

Eine geläufige Vorstellung geht davon aus, daß das Wesen von Kommunikation in der Weitergabe bzw. im Austausch von Botschaften besteht: Teilt man etwas mit, so übernimmt man die Rolle eines *Senders*, der die Botschaft, etwa in Form von Sprache oder Text, in die Welt hinausschickt. Mit der Versendung wird die Botschaft vom Sender unabhängig: Sie ist, einmal in die Welt gesetzt, nicht mehr veränderbar und gewinnt so eine autonome Existenz und ontologische Qualität. Als eigenständige, für sich selbst stehende Qualität in der Welt trifft sie auf den Adressaten der Bot-

schaft, der sie als Empfänger insofern passiv entgegennimmt, als auch er auf die Botschaft selbst keinen Einfluß mehr hat. Die Aufgabe des Empfängers beschränkt sich darauf, die Botschaft adäquat entgegenzunehmen, also tatsächlich so, wie der Sender sie bei der Versendung gemeint hat. In Abbildung 1 ist dieses auf dem Austausch von Botschaften basierende Kommunikationsmodell schematisch dargestellt:



Abbildung 1

In unserer Alltagserfahrung erweist sich dieses Modell im allgemeinen durchaus als plausibel und brauchbar: Wir teilen etwas mit, wir geben etwas weiter und schnappen etwas auf, dies alles so zuverlässig und reibungslos, daß es uns nicht notwendig erscheint, grundsätzlich am Senden und Empfangen absoluter Botschaften zu zweifeln.

Das skizzierte Kommunikationsmodell hat auch das Denken über Musik und die musizierenden Menschen in starkem Maße geprägt. Exemplarisch hierfür steht die in der Musikwissenschaft traditionsreiche Vorstellung, daß ein Musikstück, einmal vom Komponisten in die Welt gesetzt, eine von diesem unabhängige Existenz als autonomes, unveränderliches musikalisches Kunstwerk beginnt, das in seiner Ontologie interpretiert und analysiert werden kann (vgl. Dahlhaus 1978). Dennoch zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß die zumeist implizite Übertragung des Modells auf die Musik an verschiedenen Stellen zu Inkonsistenzen führt, die letztlich die Basis der Modellvorstellung in Frage stellen.

Der einfachste Fall, bei dem sich das Modell noch übertragen zu lassen scheint, tritt ein, wenn der Schöpfer einer Musik diese auch unmittelbar zum Klingen bringt, also in seiner Person die Funktionen des Komponisten und Musikers vereint: Ihm kann hier die alleinige Rolle des Senders zudedacht werden, der seine musikalische Botschaft an die Hörer als Empfänger ausschickt. Dies ist jedoch, zumindest in der europäischen Tradition der Verschriftlichung von Musik, nicht als Normalfall anzusehen. Vielmehr wendet sich der Komponist in der Regel nicht unmittelbar mit klingender Musik an den Hörer, sondern sucht er zunächst eine ihm optimal erscheinende schriftliche Darstellungsform seiner Musik, deren klangliche Realisierung dann den ausübenden Musikern obliegt. Im Rahmen des angesprochenen Modells fällt hierbei dem Komponisten wiederum zunächst die Rolle des Senders zu. Welche Botschaft aber sendet er aus, und an wen wendet er sich? Im allgemeinen ist die Partitur die einzige ein Stück betreffende Äußerung eines Komponisten, zumindest aber kann sie als die gewichtigste gelten. Wenn es eine musikalische Botschaft des Komponisten gibt, kann sie folglich nirgendwo sonst lokalisiert sein als in der Partitur. Da die Partitur sich nach der endgültigen Niederschrift bzw. Korrektur durch den Komponisten nicht mehr verändert, scheint dies die Überzeugung zu stützen, daß auch das musikalische Werk und die darin enthalten gedachte Botschaft autonom, absolut und unveränderlich sind. Aus dieser Überzeugung heraus erklärt sich das editorische Bemühen um

die Authentizität des Notentextes: Je authentischer der Text, desto authentischer die Botschaft.

Wie aber steht es um den Adressaten dieser verschriftlichten musikalischen Botschaft? Geht man davon aus, daß ein H ö r e r jemand ist, der klingende Musik wahrnimmt, so wendet sich die Partitur ganz offensichtlich nicht unmittelbar an den Hörer, sondern an den Musiker (dies gilt auch dann, wenn der Hörer quasi als sein eigener Musiker auftritt). Trotz dieses Umstands gehen wir im allgemeinen jedoch nicht davon aus, daß der Musiker tatsächlich der Adressat der musikalischen Botschaft des Komponisten ist, sondern daß sich dieser letztlich an den Hörer wendet. Wir sehen somit Komponist und Musiker in einer paradoxen Situation: Einerseits wendet sich der Komponist zwar an den Hörer, hat aber kein Mittel, diesen unmittelbar zu erreichen; andererseits erhält der Musiker als erster eine Botschaft, die zwar an ihn gerichtet, aber nicht für ihn bestimmt ist.

Aus dieser Sicht heraus wächst dem Musiker die Rolle eines Mittlers zu: Er übersetzt treuhänderisch die ihn in schriftlicher Form erreichende Botschaft in die für den Hörer einzig zugängliche, klingende Form. Der Musiker soll die Botschaft dabei nicht verändern, nichts Neues hinzufügen oder etwas weglassen, sondern sie lediglich werkgetreu so von einem Medium ins andere transformieren, wie der Komponist sie gemeint hat. Dabei sieht sich der Musiker in diesem Anspruch einer merkwürdigen Ambivalenz gegenüber: Einerseits erwartet man von ihm Werktreue und die Erfüllung eines Komponistenwillens, andererseits aber verehrt man ihn ob der Originalität seiner Interpretation, die uns als Hörern die in der Musik liegende Botschaft näherbringt.

Als letztes Glied der Kette steht der Hörer seinerseits nun vor der Aufgabe, das in Klang umgesetzte autonome musikalische Kunstwerk *a d ä q u a t* aufzunehmen. Adäquat heißt in diesem Zusammenhang: Der Hörer soll so hören, wie es dem Stück nach der Intention des Komponisten angemessen ist. Der Vorgang des Hörens wird dabei passiv verstanden: Die Musik erklingt, und der Hörer hat sie in ihrem So-Sein anzunehmen, ohne einen Einfluß auf die Musik zu haben.

Die aus diesem Kommunikationsmodell folgende Rollen- und Aufgabenverteilung der Protagonisten und des autonomen musikalischen Seins läßt sich graphisch wie folgt veranschaulichen (Abb. 2). Obwohl hier also der Musiker als zentrale Figur in das Zentrum des Kommunikationsprozesses rückt, fällt ihm lediglich die Rolle eines Mittlers zu, der die nicht für ihn bestimmte Botschaft des *W e r k s* übersetzt und so weitergibt.

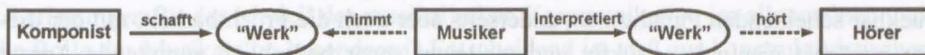


Abbildung 2

### Konstruktivismus

Die Überlegungen zur Rolle des Musikers haben deutlich gemacht, daß das skizzierte Kommunikationsmodell in einigen Punkten widersprüchlich und in seinen Konsequenzen paradox erscheint. Diese Probleme sind innerhalb der beschriebenen Vorgaben des Modells nicht zu lösen. Erforderlich ist an dieser Stelle vielmehr eine radikale Überprüfung und Neubewertung der theoretischen Basis. Ausgangspunkt hierfür soll der wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Ansatz des Konstruktivismus sein, der mit seiner konsequenten Betonung der Individualität menschlicher Erkenntnis in den letzten Jahren in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen zu einer konzeptionellen Neuorientierung geführt hat (vgl. Watzlawick 1985; Louven 1998, S. 12ff).

Der Ausgangspunkt des konstruktivistischen Denkens ist die Überlegung, daß der Mensch in seinem Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozeß keinerlei objektive Zugangsmöglichkeit zur ihn umgebenden Welt besitzt: Jeder Mensch nimmt die Welt einzig mit den eigenen Sinnesorganen wahr und kann auch einzig das so Wahrgenommene zur Basis seines Erkenntnisprozesses machen. Unsere Sinnesorgane und unser Wahrnehmungssystem aber sind keine objektiven, sondern höchst subjektive und individuell determinierte Zeugen des Geschehens in der uns umgebenden Welt. Das Bild, das sich der Mensch im Laufe seines Lebens von dieser Welt mit ihren Personen, Objekten und Vorgängen aneignet, ist damit entscheidend durch seine eigenen, individuellen Vorstellungen, Ideen, Erfahrungen und Zielsetzungen geprägt. Der Mensch nimmt die Wirklichkeit quasi durch die Brille der eigenen Persönlichkeit wahr, niemals jedoch in ihrer ontologischen Qualität, im *S o - S e i n* ihrer objektiven Existenz. Somit aber sind auch die Vorstellungen vom Wesen der Welt so individuell und unterschiedlich wie die Menschen selbst. Da der Mensch nicht aus sich heraustreten und die Individualität seiner Wahrnehmung nicht hinter sich lassen kann, ist er in seinem Erkenntnisprozeß somit letztlich stets auf sich selbst zurückgeworfen: Das Bild, das er von der Wirklichkeit hat, ist nicht die Wirklichkeit, sondern ein individuell konstruiertes Modell derselben. Eine Möglichkeit, zu einem objektiven, *w a h r e n* Bild der Wirklichkeit zu gelangen, gibt es nicht! Da umgekehrt aber auch alle individuell konstruierten Wirklichkeiten ein Modell darstellen, sind keine Kriterien denkbar, die eines davon als besonders *w a h r* ausweisen würden.

Diese Überlegungen sind nicht grundlegend neu, sondern greifen erkenntnistheoretische Gedanken auf, die mit Namen wie Giambattista Vico oder Immanuel Kant verknüpft sind (vgl. Louven 1998, S. 14). Neu am konstruktivistischen Ansatz ist einerseits vor allem die konsequente Durchführung dieses Gedankens im Kontext verschiedener Wissenschaften mit dem sich hieraus ergebenden Rütteln an zuvor unverrückbar scheinenden Paradigmen, andererseits aber auch die Fruchtbarkeit, mit der dieser zunächst wenig konstruktiv und vielleicht sogar bedrohlich anmutende Ansatz zum Erkenntnisgewinn beigetragen hat (vgl. Watzlawick 1985).

Im Licht des konstruktivistischen Ansatzes besonders interessant ist die Frage, wie sich überhaupt Kommunikation zwischen Menschen vollziehen kann, wenn diese doch in ihrer Konstruktion der individuellen Wirklichkeit letztlich immer auf sich selbst zurückgeworfen sind. Die konstruktivistische Betrachtungsweise des Kommu-

nikationsprozesses bietet hier insbesondere neue Möglichkeiten zum Verständnis interkultureller Kommunikation oder des Entstehens von Mißverständnissen.

Das konstruktivistische Kommunikationsmodell trennt sich von der Vorstellung einer objektiven Botschaft, die zwischen Sender und Empfänger ausgetauscht wird: Innerhalb der individuellen Wirklichkeiten von Sender und Empfänger liegt die Botschaft in unterschiedlichen Formen vor. Es kann daher nicht zu einem bloßen Austausch von Information kommen, denn dies setzte voraus, daß ich die in meiner Wirklichkeit konstruierte Information aus dieser Wirklichkeit quasi herauslösen und in die Wirklichkeit meines Mitmenschen unverändert übertragen kann. Da dies offensichtlich nicht möglich ist, besteht die einzige Möglichkeit der Kommunikation im Austausch von Informationsträgern: Ich bringe die von mir zu kommunizierende Information in eine Form, die die Schranken zwischen den Menschen zu überwinden in der Lage ist. So kann ich z. B. einen Gedanken in einen Satz fassen und diesen mündlich oder schriftlich weitergeben. Dabei erreicht meinen Mitmenschen aber nicht der Gedanke an sich, sondern lediglich eine Abfolge von Schriftzeichen oder Lauten, von denen ich nur sagen kann, daß sie in meiner Wirklichkeit den Gedanken optimal wiedergeben. Dies sagt jedoch nichts darüber aus, ob und in welcher Form mein Mitmensch aus diesen so kommunizierten Informationsträgern in seiner eigenen Wirklichkeit wieder eine Information konstruiert.

In der alltäglichen Kommunikation funktioniert der beschriebene Prozeß im allgemeinen reibungslos: Wir teilen einem Menschen etwas mit, und dieser verhält sich so, als habe er genau das verstanden, was wir gemeint haben, als habe er also die Information unmittelbar von uns empfangen. Mißlingt die Übertragung der Information, fragt der Empfänger nach, und wir senden sie nochmals in veränderter Form. Der kleine, aber entscheidende Unterschied zwischen dem Austausch von Information und Informationsträgern zeigt sich im Alltag am augenfälligsten beim Phänomen des Mißverständnisses: Wir senden eine Information und der Adressat empfängt eine Information. Beide sind der Meinung, die Informationsübertragung habe reibungslos funktioniert, beide haben – zumindest für eine gewisse Zeit – auch keinen Anlaß, diese Überzeugung zu bezweifeln. Dennoch können bei Sender und Empfänger vollständig verschiedene Informationen vorliegen, eben weil die ausgetauschten Informationsträger von beiden Individuen auf völlig unterschiedliche Weise interpretiert und in die jeweilige Wirklichkeitskonstruktion eingepaßt werden.

### **Konstruktivismus und musikalische Kommunikation**

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus den skizzierten konstruktivistischen Überlegungen für das Modell der musikalischen Kommunikation im allgemeinen und die Rolle des Musikers im besonderen? Entscheidend ist, daß aus konstruktivistischer Perspektive alle Wahrnehmungen, also auch alle die Musik betreffenden, als individuell und nicht objektivierbar betrachtet werden müssen. Dies betrifft somit einerseits die Wahrnehmung der klingenden Musik: Die verschiedenen Hörer in einem Konzert erleben in ihrer Wahrnehmung eben nicht alle dieselbe Musik, sondern sie konstruieren individuell verschiedene Musiken, die von den musikalischen Erfahrungen

und Erwartungen des Einzelnen bestimmt sind. Andererseits wirkt sich die Konstruktivität der Wahrnehmung aber auch auf die Wahrnehmung der Schriftform der Musik aus. Der die Noten schreibende Komponist, die sie lesenden Musiker und die sie analysierenden Wissenschaftler: Sie alle nehmen den Notentext nicht in seinem objektiven So-Sein, sondern individuell unterschiedlich wahr. Da aber niemand den Rahmen seiner individuell konstruierten Wirklichkeit verlassen kann, besitzt keiner der Protagonisten im musikalischen Kommunikationsprozeß einen Zugang zu einer autonom gedachten Existenzform des musikalischen Kunstwerks.

Dies beginnt bereits beim Komponisten: Er versucht, seine musikalischen Vorstellungen so im konventionalisierten Medium der Notenschrift niederzulegen, daß er in seiner Wahrnehmung diese in den von ihm geschriebenen Noten optimal wiedererkennt. Dies bedeutet aber weder, daß er selbst die Noten objektiv wahrnimmt, noch daß die Noten eine objektive Umsetzung der musikalischen Vorstellungen in die Schriftform darstellen. Nimmt man an, daß die musikalische Botschaft des Komponisten auf seiner musikalischen Vorstellung gründet, so stellt die konstruktivistische Betrachtungsweise in Frage, ob der aus dieser Vorstellung individuell abgeleitete Notentext diese überhaupt als Information beinhalten kann. Vielmehr muß der Notentext als reiner Informationsträger betrachtet werden, der die Basis für die individuelle Konstruktion des Notentextes bei Musikern und Wissenschaftlern bildet.

Der die Noten wahrnehmende Musiker hat eine Konstruktion auf drei Ebenen zu leisten: Zunächst konstruiert er in seiner Wahrnehmung den Notentext selbst. Dann konstruiert er auf der Basis dieser individuell wahrgenommenen Noten in Verbindung mit seinen individuellen Auffassungen von Aufführungspraxis, seinen musikalischen Erfahrungen, seinen Vorstellungen von der Erwartungshaltung des Publikums etc. eine individuelle Klangvorstellung. Diese schließlich setzt er im Rahmen seiner individuellen spieltechnischen Fertigkeiten in jenen Informationsträger Schallereignis um, das die Basis bildet für die Konstruktion der individuellen Musiken bei den einzelnen Hörern. Neben den Hörern nimmt natürlich auch der Musiker selbst den von ihm erzeugten Schall als Musik wahr, die er in einem dynamischen Regelkreis mit seinen Klangvorstellungen abgleicht.

Abbildung 3 zeigt eine graphische Umsetzung des dargestellten konstruktivistischen Ansatzes. Die von den jeweiligen Protagonisten konstruierten Wirklichkeiten sind dabei durch die äußere graue Fläche angedeutet. Nur, was sich innerhalb dieser Flächen befindet, gehört zur wahrgenommenen Wirklichkeit der jeweiligen Person (der Einfachheit halber konzentriert sich die Darstellung dabei auf die Wahrnehmung der Musik selbst. Andere Faktoren, etwa der Kontext oder die Wahrnehmung der Personen untereinander sind nicht berücksichtigt). Außerhalb dieser wahrgenommenen Wirklichkeiten liegen die graphischen oder akustischen Informationsträger der Musik, die aber in dieser absoluten Existenz nicht zugänglich sind. Erst durch die individuelle Wahrnehmung werden sie Teil der Wirklichkeit der jeweiligen Person und damit für diese existent.

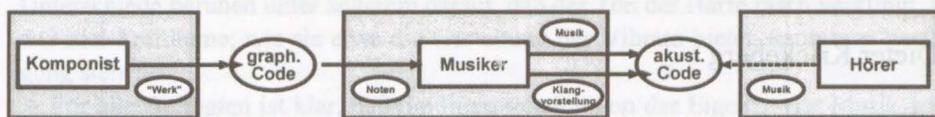


Abbildung 3

Diese Überlegungen stellen einerseits einige sicher geglaubte Fundamente musikalischen und musikwissenschaftlichen Denkens in Frage: Wenn niemand das objektive, überindividuelle Sein des musikalischen Kunstwerks zu erkennen und wahrzunehmen vermag, so verliert dieses Konzept an sich seinen Sinn. Damit aber verliert man einerseits die Vorstellung des ewig feststehenden, unveränderlichen musikalischen Werks; die Vorstellung, daß es einen im Werk liegenden, feststehenden musikalischen Sinn oder eine musikalische Bedeutung gäbe; außerdem die Überzeugung, daß Musik nur auf eine, dem Werk und seiner Bedeutung angemessene Form adäquat gehört werden kann.

Auf der anderen Seite bedeutet diese Sichtweise aber eine entscheidende Aufwertung der Position des Musikers: Dem Musiker kommt durch die im zufallende Konstruktion auf drei Ebenen eine zentrale Rolle zu, die weit über die traditionelle Sicht des bloßen Mittlers hinausreicht. Da sich weder der Wille des Komponisten, noch die musikalische Sinnhaftigkeit in der Partitur verbergen, fällt dem Musiker die Aufgabe zu, aus seiner Individualität heraus einen Klang zu schaffen, der den einzelnen Hörern die Chance und die Freiheit läßt, aus diesem ihre individuelle Musik zu konstruieren.

### Literatur:

- Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.  
 Christoph Louven: *Die Konstruktion von Musik. Theoretische und experimentelle Studien zu den Prinzipien der musikalischen Kognition* (= Systemische Musikwissenschaft 1), Frankfurt a. M. 1998.  
*Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, hrsg. v. Paul Watzlawick, München 1985.