

Die Bedeutung von Gadamer's „Geschichtlichkeit des Verstehens“ für die musikalische Hermeneutik und die Interpretation fremder Musikkulturen

**Hauptseminararbeit
im SoSe 2006**

Philipp Müller
Ingelsberg 34 A
85604 Zorneding
Tel.: 08106/ 998408
e-mail: molle5@gmx.de

Inhalt

1. Einleitung	S. 3
2. Zur musikalischen Hermeneutik	S. 5
3. Hans- Georg Gadammers Theorie der „Geschichtlichkeit des Verstehens“	S. 9
3. 1 Grundzüge der Hermeneutik von Hans- Georg Gadamer	S. 9
3. 2 Die Begriffe der „Autorität“ und der „Tradition“ bei Gadamer	S. 10
3. 3 Bedeutung und Inhalte der „Tradition“ am Beispiel des „Klassischen“	S. 12
3. 4 Vicos Begriff des „sensus communis“ als Beispiel subjektübergreifender Tradition bei Gadamer	S. 14
4. Zum Problem des Verstehens fremder Musikkulturen	S. 17
4. 1 Kognitive Voraussetzungen in musikalischen Verstehensprozessen	S. 18
4. 1. 1 Zur Wahrnehmung musikalischer Strukturen im Allgemeinen	S. 18
4. 1. 2 Die Bedeutung der „Tradition“ in der musikalischen Wahrnehmung	S. 19
4. 2 Beispiele zum Problem des Verstehens afrikanischer Musikkulturen	S. 22
5. Schluss	S. 25
6. Literaturverzeichnis	S. 27

1. Einleitung

Die folgende Arbeit behandelt im Speziellen das Thema „Musik und Hermeneutik“ und die in diesem Bereich aufkommenden Fragestellungen. Demnach werden zunächst inhaltliche Aspekte sowie die geschichtliche Entwicklung der musikalischen Hermeneutik beschrieben. Dabei gilt es zu erfassen, in welchem grundsätzlichen Verhältnis das Objekt „Musik“ zum musikalisch handelnden Menschen steht, wobei die musikalische Handlung im weitesten Sinne zu verstehen ist und sowohl die Produktion als auch die reine Rezeption von Musik impliziert. In diesen Beschreibungen soll deutlich werden, in welchem Zusammenhang das Musikereignis zu verstehen ist, bzw. welche Offenheit und Relativität dem zunächst absolut und per se zu existieren scheinenden Klang zuzuschreiben ist. Dass Musik nicht an sich besteht, weder in ihrer Produktion noch in ihrer Rezeption, ist dabei hervorzuheben.

Da das besuchte Seminar im Rahmen des Studiums der Völkerkunde stattfand, steht vor allem der Aspekt der musikalischen Rezeption und die in diesem Prozess stattfindende Bedeutungsgenerierung durch das rezipierende Subjekt im Mittelpunkt dieser Arbeit. Die zentrale Frage, welche sich dabei stellt, ist die Folgende: „Auf welcher Basis findet Verstehen von Musik statt?“ Dabei gilt es einerseits zu untersuchen, in welchem kulturhistorischen Zusammenhang der Mensch die Dinge in seiner Welt interpretiert, und andererseits gilt es zu beschreiben, mittels welchen kognitiven Mechanismen hier im Speziellen die Musik rezipiert und verarbeitet wird. Die Verknüpfung beider Bereiche zeigt, dass die kognitiven Mechanismen inhaltlich auf den kulturhistorischen „Wissens-background“ des Menschen angewiesen sind, um als System zu funktionieren.

Der zweite Teil (**Punkt 3 der Arbeit**) beschreibt dementsprechend die kulturhistorischen Voraussetzungen des Verstehens an Hand von Hans- Georg Gadammers hermeneutischer Theorie der „Geschichtlichkeit des Verstehens.“ Darin bilden vor allem die Begriffe des „Vorurteils“, der „Autorität“ sowie der „Tradition“ den Kern dieser hier im Ansatz dargestellten hermeneutischen Theorie. Fragen nach dem Verhältnis des verstehenden Subjekts zu seinem „kulturellen Umfeld“ sowie dessen sich daraus ergebende „Geschichtlichkeit“ sollen hieran zunächst im allgemeinen Rahmen erarbeitet werden.

Punkt 4. konzentriert sich anschließend erneut auf den Bereich der Musik selbst und behandelt, wie bereits erwähnt, die kognitiven Voraussetzungen des Verstehens von Musik. Während auf der einen Seite das kognitive System in seinen funktionellen Voraussetzungen beschrieben wird, werden auf der anderen Seite die in Gadammers Theorie erwähnten Begriffe der „Tradition, der „Autorität“ und des „Vorurteils“ in Verbindung mit dem Prozess musikalischer Wahrnehmung gebracht.

Zum Abschluss stellen Beispiele aus verschiedenen afrikanischen Musikkulturen die auf dem zuvor beschriebenen Hintergrund des Verstehens aufkommenden Probleme bei der Rezeption fremder Musik dar. Diese Beispiele beziehen sich auf Aussagen des Musikethnologen Gerhard Kubik und dessen persönliche Erfahrungen beim Erlernen und Erleben außereuropäischer Musik.

2. Zur musikalischen Hermeneutik

Die „musikalische Hermeneutik“ wurde als Begriff von Hermann Kretzschmar um 1900 geprägt. Des Weiteren sind Arnold Schering, Robert Lach, und Heinrich Bessler als Vertreter der musikalischen Hermeneutik im ersten Viertel des 20. Jahrhundert zu nennen. Während Kretzschmar das inhaltliche Ziel der musikalischen Hermeneutik darin verstand, ein Verfahren zu entwickeln, um „den Affektgehalt musikalischer Motive und Themen sprachlich zu erfassen und die einzelnen Affektbestimmungen zu einem sinnvollen Verlauf, einer erzählbaren Geschichte zusammenzufügen“¹, wurde diese Methode der Musikbetrachtung und –analyse nach 1920 weitgehend abgelehnt.² Kretzschmar und Schering wurde dabei vorgeworfen, dass ihre Methode auf rein formalistischen Interpretationsversuchen basiere, sowie als eine frei poetisierende Werkbeschreibung zu verstehen sei.

Zum Inhalt nach 1920 gehörte demnach nicht mehr die Frage nach der Interpretation kongruenter Musikstrukturen und ihre fest zugeschriebene psychologische Reaktion des Rezipienten- wie von Robert Lach vertreten. Vielmehr rückte das Verhältnis von Werk und Rezipient in den Vordergrund. Ziel war es zu erfassen, auf welcher Basis überhaupt Verstehen von Musik möglich sei, welche Konstituenten zum musikalischen Verständnis relevant sind und welche Grenzen und Möglichkeiten die musikalische Rezeption beinhaltet- kurz: welches die Voraussetzungen zum Verstehen von Musik sind.³ Nicht die Annahme, dass Musik an sich verstehbar und auf allgemeine Strukturen zu untersuchen sei, die bestimmte Assoziationen hervorrufen, sondern die Frage, welche Voraussetzungen zum Verstehen von Musik notwendig sind und Einfluss auf die Inhalte des Verständnisses haben rückte in den Fokus der musikalischen Hermeneutik nach 1920. Die Disziplin befreite sich somit aus einem „verengten Begriff musikalischer Hermeneutik“⁴, und weitete ihre Inhalte auf verschiedene außermusikalische Disziplinen aus. In den 70er Jahren versuchte man in der musikalischen Hermeneutik demnach verstärkt, interdisziplinäre Methoden zu entwickeln, unter anderem „seit Hans Georg Gadamer's Buch `Wahrheit und Methode` selbst Gegenstand einer Diskussion zwischen Philosophen, Historikern, Soziologen, Literaturwissenschaftlern, Linguisten und Semiotikern (geworden ist).“⁵

Die Rezeption der Prinzipien und Probleme der allgemeinen Hermeneutik- Debatte wurden in der musikalischen Hermeneutik angewandt, um die Disziplin inhaltlich von der engen Begriffsdefinition Kretzschmars und dessen bedingungsloser Verständnistheorie zu befreien.

¹ Dahlhaus, 1975, S. 7

² Vgl. Dahlhaus, 1975, S. 7

³ Vgl. Rösing, 1975, S. 175- 176

⁴ Dahlhaus, 1975, S. 7

⁵ Dahlhaus, 1975, S. 7

Die Interpretation von Musik muss demnach immer mit einer expliziten Auseinandersetzung über Grundlagen und Vorverständnisse verbunden sein, von denen die Deutung getragen wird. Nicht lediglich die akustisch erfassbaren Funktionszusammenhänge in der Musik sind ausschlaggebend für die Inhalte des musikalischen Verständnisses- basierend auf den Methoden der Formalästhetik- sondern vor allem der Blick auf die Bedingungen von der Entstehung des Werkes und die Bedingungen zum Verständnis des Werkes durch den Rezipienten schließt den Bereich des sozialen und historischen Kontextes mit ein. Der Begriff der „Tradition“ spielt hierbei eine zentrale Rolle.⁶

Helmut Rösing zeigt diese Zusammenhänge von Musik und Tradition am Beispiel der durch Musik hervorgerufenen Emotionen auf. Der Frage nachgehend, ob die von Musik unweigerlich erzeugten Emotionen Inhalte der Musik selbst oder nur die vom Subjekt hervorgebrachten Gefühle bezüglich eines an sich gefühlsfreien Kunstwerkes seien, beschreibt Rösing an Hand traditionell und situativ gebundener musikalischer Ereignisse, welche Musik als Gegenstand in einer „nach bestimmten Normen ausgerichteten Gesellschaft“⁷ beinhalten. Bestimmte Gefühle werden dabei bezüglich bestimmter Musiken hervorgerufen, jedoch nicht lediglich aus dem Grund, da die Musik selbst die den Gefühlen entsprechenden klanglichen Strukturen aufweist, sondern weil hierbei der emotional definierte Aufführungskontext dieser Musik den Hörer beeinflusst und prägt. Beispiele dafür wären Musiken bei Hochzeiten oder bei Trauerveranstaltungen.

„Die Konnotationen zwischen bestimmten emotionalen Erscheinungen und bestimmten musikalischen Formen sind bei Hörern innerhalb eines gemeinsamen kulturhistorischen Traditionszusammenhanges in der Regel sehr eng, das heißt, es ergänzen einander musikalisches Intentionat, kompositorisch realisierter Ausdruck und vom Rezipienten wahrgenommener Eindruck.“⁸

Die vollkommene Übereinstimmung im syntaktischen Gefüge zwischen Werk und Rezipient wird jedoch selbst von Rösing bezweifelt, so dass im oben erwähnten „kulturhistorischen Traditionszusammenhang“ dem rezipierenden Subjekt ein Anteil der Einflussnahme auf dessen Verständnis zugeschrieben wird. Demnach kann es „zu Missverständnissen (...) und im Extremfall sogar (...) zur Umkehrung des vom Komponisten Intendierten und kompositorisch Fixierten (kommen).“⁹ Verschiedene Gründe sind hierfür zu erwähnen, unter anderem ein Mangel spezifischen Vorwissens bezüglich den musikspezifischen Inhalten – wie z. B. den strukturellen Inhalten eines Musikstückes- oder den außermusikalischen Inhalten-

⁶ Vgl. Dahlhaus, 1975, S. 7-8

⁷ Rösing, 1975, S. 181

⁸ Rösing, 1975, S. 181

⁹ Rösing, 1975, S. 181

wie z. B. den Umständen der Aufführung eines Werkes. Besteht keine Kongruenz zwischen dem Wissen und somit den Erwartungen des Hörers und der Intention des Werkes, so müssen Rösing zufolge auch diese `Miss-Verständnisse` als fester Bestandteil musikalischer Rezeption angesehen werden.

Was bleibt jedoch als zentraler Aspekt des Verstehens von Musik, wenn das Subjekt gemäß seines persönlichen Vorwissens das klangliche Ereignis interpretiert? Welche grundsätzlichen Konstituenten des musikalischen Verständnisses stehen demnach außerhalb des rein subjektiven Einflusses des Hörers?

Karl Gustav Fellerer erörtert diese Fragen der gegenwärtigen musikalischen Hermeneutik am Beispiel der „Phantasieerzeugung“ beim Hören von Musik. Fellerer geht dabei zwar von Theorien des anfänglichen 20. Jahrhunderts aus- Heinrich Meiers Psychologie des emotionalen Denkens (1908) oder die allgemeine Begründung einer Hermeneutik in der Musikästhetik-, doch beschreibt er hierbei deutlich das in ständiger Abhängigkeit stehende Verhältnis von Werk, Rezipient (Subjekt) und Tradition. Durch die Dazunahme des Traditionsaspektes werden musikalische Klangereignisse relativiert und nicht als absolut in deren interpretativen Gehalt dargestellt. Dass selbst innerhalb eines in der Geschichtlichkeit der Tradition stehenden Kulturraumes Divergenzen der Interpretation musikalischer Ereignisse auftreten, haben die zuvor beschriebenen Beispiele von Helmut Rösing gezeigt. Und dass wohlmöglich der Hörer kaum den spezifischen Gedankeninhalt des Komponisten beim Hören eines Musikstückes nachzuvollziehen weiß, ist bereits in der Divergenz des subjektiven Vorwissens zwischen den beiden Subjekten angedeutet. Jedoch können grundsätzliche außermusikalische Aussagen in den `Werken` vom Hörer innerhalb eines Kulturraumes erkannt, sowie klanglich-strukturelle Konstituenten der Musik bestimmt werden. Dazu schreibt Fellerer in seiner Theorie der Phantasieerzeugung, dass „die Musik (...) nicht das Reale oder Dinge oder Tatsachen als Grundlage des Erlebnisses (schafft), sondern (...) Symbole und Gefühle (bietet), aus denen Vorstellungen werden können.“¹⁰ Das Klangliche ist demnach nicht absolut und per se zu erkennen, sondern steht selbst immer im interpretativen Kontext des subjektiven Rezipienten und seinem kulturspezifischem Vorwissen. Es sind keine realen „Tatsachen“, die ein bestimmtes tatsächliches Erlebnis hervorzurufen hätten, sondern es liegt diese eine interpretative Ebene der symbolischen und emotionalen Assoziation zwischen dem Klang des Werkes und dem Erlebnis des Hörers.¹¹ Und auf eben dieser Ebene der Interpretation wirkt sich die Geschichtlichkeit des Verstehens sowie die traditionelle Bindung des Kunstwerkes aus. Dort, wo Werk und Rezipient

¹⁰ Fellerer, 1975, S. 29

¹¹ Vgl. Fellerer, 1975, S. 27-31

aufeinander treffen, muss ein „syntaktischer Raum“ bestehen, innerhalb dem der Rezipient aufgrund der Erschließung von Symbolen und Gefühlen in Abhängigkeit seiner Kultur erkennt, oder besser „einfach weiß“, welche Emotionen und Symbole das im selben Traditionszusammenhang geschaffene Werk intendiert. Dass dieser syntaktische Raum jedoch nur unter bestimmten Bedingungen zustande kommen kann, zeigt bereits das Problem der Rezeption von Musik vergangener Epochen, sowie von Musik aus fremden Kulturräumen. Mit der interpretativen Bedingung des Subjektes hat die gegenwärtige musikalische Hermeneutik ihren thematischen Inhalt auf außermusikalische wissenschaftliche Disziplinen und ihre Theorien ausgeweitet, mit Hilfe derer die Bedingungen des Subjekts im Verstehensprozess zu beschreiben sind. Hierbei sind vor allem die Psychologie und die Soziologie zu nennen. Beide Disziplinen besitzen ebenso ihre Anwendung in der Beschreibung und Analyse des musikalischen Ereignisses, welches selbst wiederum in seiner Entstehung an das Subjekt und dessen psychologische Voraussetzungen sowie an die sozialen und kulturspezifischen Funktionen gekoppelt ist.

„Die neuere musikalische Hermeneutik ist also, wie die Skizzierung einiger Tendenzen zeigt, ein Komplex, in dem erstens die Auseinandersetzung mit anderen Prinzipien und Methoden (...), zweitens die Rezeption der Hermeneutik- Diskussion anderer Disziplinen und drittens Ansätze zu musikalischen Interpretationen abseits der veralteten Alternative von Form und Inhaltsästhetik ineinander greifen (...).“¹²

Die oben dargestellten Inhalte haben gezeigt, wie groß der Einfluss von Tradition und Geschichte auf das Verständnis zwischen Musik und Rezipienten ist. Welche Bedingungen an das Verständnis allgemein gebunden sind, zeigt die Theorie von Hans Georg Gadamer „Geschichtlichkeit des Verstehens“, die in den folgenden Punkten beschrieben wird. Folgende Frage ist dabei zu stellen: Welche Grundsätze der Gadamer'schen Theorie sind für die musikalische Hermeneutik von Bedeutung?

¹² Dahlhaus, 1975, S. 8

3. Hans Georg Gadamer's Theorie der „Geschichtlichkeit des Verstehens“

3. 1 Grundzüge der Hermeneutik von Hans Georg Gadamer

Gadamer's Konzeption der Hermeneutik schließt an Martin Heideggers „Ontologie. Hermeneutik der Faktizität“ an, wobei für Gadamer's Theorie die „Hermeneutik des Daseins“ im Umfeld von Sinn und Zeit den zentralen Ausgangspunkt bildet. Er geht dabei von einer historischen Erkenntnis aus, in der „die Erscheinung selber in ihrer einmaligen und geschichtlichen Konkretion zu verstehen (ist).“¹³ Verstehen der Bedeutung von Etwas bezieht sich somit immer auf die eigene Geschichte des verstehenden Subjekts. Im Gegensatz zum „romantischen Verstehen“ des 19. Jahrhunderts, das die Möglichkeit des sich Hineinversetzens in einen fremden Kontext mit einschließt, geht Gadamer davon aus, dass Verstehen immer nur im Verstehenskontext des betroffenen Subjekts möglich ist, wobei der Kontext selbst gesellschaftlich und geschichtlich geprägt ist. Der Aspekt des „Historischen“ besitzt aus diesem Grunde eine zentrale Stellung in Gadamer's Entwürfen einer hermeneutischen Konzeption.

Bei Gadamer konzentriert sich der Aspekt des Verstehens vornehmlich auf die eigene Tradition sowie auf das Verstehen von Texten, da er hierin die Möglichkeit sieht, eine Art des Verstehens zu beschreiben, die sich auf die gemeinsame Basis der Geschichte und der Tradition von Subjekt und Text bzw. Objekt bezieht. Somit räumt Gadamer demjenigen Menschen die Möglichkeit des „angemessenen“ Verstehens ein, der seine eigene Geschichte reflektiert und dieses Wissen auf das zu verstehende Objekt anzuwenden weiß. Demnach sieht er das Verstehen fremder Kulturen als problematisch an, da hier die gemeinsame Basis von Geschichte und Tradition zwischen dem zu verstehenden Subjekt und der ihm fremden Kultur nicht vorhanden ist. Das Verstehen von Objekten aus der eigenen Geschichte hingegen ermöglicht sich aus der Voraussetzung heraus, dass der Mensch als Ergebnis einer geschichtlichen Entwicklung anzusehen ist, dessen Teil er selbst ist und wodurch er immer im direkten Bezug mit seiner kultureigenen Vergangenheit steht. Verstehen basiert somit auf der Grundlage einer übereinstimmenden historischen Prägung als Ebene der Horizontverschmelzung. Zwischen zwei im Verstehensprozess kommunizierenden Subjekten wäre diese Voraussetzung als eine geschichtliche Form der Intersubjektivität zu beschreiben. Die hierbei als geschichtliches Bewusstsein erwähnte Voraussetzung der intersubjektiven Kommunikation wird dem Menschen in Form der Bildung durch Gesellschaft und Umwelt zuteil. Dass dieses Bewusstsein im unmittelbaren Zusammenhang mit der Tradition der jeweiligen Gesellschaft steht, wird im Folgenden deutlich. Gadamer schreibt dazu:

¹³ Gadamer, 1990, S. 2

„Das Gedächtnis muss gebildet werden. Denn Gedächtnis ist nicht Gedächtnis überhaupt und für alles. Man hat für manches ein Gedächtnis, für anderes nicht, und man will etwas im Gedächtnis bewahren, wie man anderes aus ihm verbannt.“¹⁴

Gadamer erwähnt hier das Gedächtnis und dessen Funktionen des Behaltens, Vergessens und Wiedererinnerns als einen Teil der geschichtlichen Verfassung des Menschen, welches selbst ein Stück seiner Geschichte und Bildung darstellt. Auf Grund dieser selektiven Funktionen des Gedächtnisses in Bezug zu den geschichtlichen Inhalten des Menschen entsteht dessen Bildung nach selektiven Inhalten – nach nahe liegenden Inhalten, die von der Tradition der das Subjekt umgebenden Gesellschaft geprägt sind.

„Jedes einzelne Individuum, das sich aus seinem Naturwesen ins Geistige erhebt, findet in Sprache, Sitte, Einrichtungen seines Volkes eine vorgegebene Substanz, die es, wie im Sprechenlernen, zur seinigen zu machen hat.“¹⁵

Das Subjekt ist demnach von der Geschichte seiner Gesellschaft geprägt bzw. wächst aus dieser Geschichte heraus und ist selbst wiederum Träger dieser Geschichte. So steht es im Kontext seiner Tradition und vollzieht nach Gadamer jegliches Verstehen innerhalb dieses traditionellen Kontextes.

Verstehen beinhaltet demnach immer den Aspekt der *Geschichtlichkeit*, dessen Herkunft und die damit verbundenen zentralen Begriffe der „Autorität“, der „Tradition“ sowie des „Klassischen“ im Folgenden beschrieben werden.¹⁶

3. 2 Die Begriffe der „Autorität“ und der „Tradition“ bei Gadamer

Das Verstehen basiert nach Gadamer auf einem gewissen *Vorwissen*, auf einer gewissen Prägung, das durch die gesellschaftliche und somit auch eigene Tradition und Geschichte des Menschen bedingt ist. Der Verstehensprozess selbst beginnt dabei mit dem Entwurf von *Vorurteilen*, die eine Einschätzung und somit bereits eine gewisse Richtung des Inhaltes des Verstehens vorgeben.

„Wer zu verstehen sucht, ist der Beirung durch Vor-Meinungen ausgesetzt, die sich nicht an den Sachen selbst bewähren. Die Ausarbeitung der rechten, sachangemessenen Entwürfe, die als Entwürfe Vorwegnahmen sind, die sich <an den Sachen> erst bestätigen sollen, ist die ständige Aufgabe des Verstehens.“¹⁷

Andersherum ist jedes Verständnis somit auf ein tragendes Vorverständnis und in diesem Falle auf ein Vorurteil angewiesen. Die Vorurteile selbst werden durch die „Autorität“ und

¹⁴ Gadamer, 1990, S. 13

¹⁵ Gadamer, 1990, S. 11

¹⁶ Vgl. Gadamer, 1990, S. 1-16

¹⁷ Gadamer, 1990, S. 272

die „Tradition“ gebildet. Autorität und Tradition legitimieren das Vorurteil aufgrund der zuvor beschriebenen geschichtlichen Realität, in der diese entstehen.

Während noch die Aufklärung das Vorurteil als Quelle des Irrtums aus der Voreiligkeit ableitet und dem Gebrauch der Vernunft zuschreibt, wird das Vorurteil aus der Befangenheit auch bei Schleiermacher noch als „individuelle Schranke des Verstehens“¹⁸ bezeichnet. Gadamer hingegen geht davon aus, dass unter den Vorurteilen, die den in Autoritäten Befangenen erfüllen, auch solche sein können, die Wahrheit beinhalten.

Wie lässt sich diese „Autorität“ darstellen, in welcher Gadamer zufolge der Mensch befangen ist?

Gadamers Definition des Begriffs der Autorität hat nichts mit, wie er selbst formuliert, „blindem Kommandogehorsam (...) (oder) einem Akte der Unterwerfung und der Abdikation der Vernunft“¹⁹ zu tun. Vielmehr entsteht Autorität aus der erworbenen Erkenntnis heraus. Die Anerkennung von Autorität setzt dabei immer voraus, dass deren Inhalte nicht der Willkür und Unvernunft, sondern der Erkenntnis, der Erfahrung und der Bildung entspringen. Die aus der Autorität entstammenden Vorurteile sind dabei allein schon durch die Personen legitimiert, welche Autorität zugebilligt bekommen und diese somit besitzen. Ebenso sind Gadamer zufolge die Inhalte dieser Autorität vergleichbar mit Inhalten, die durch gute Gründe, welche der Vernunft entstammen, legitimiert sind. Hierbei bezieht sich Gadamer auf den zentralen Begriff der Vernunft als Ausgangspunkt des Verstehens in der aufklärerischen Theorie.

Der Zusammenhang von Autorität und Tradition ist nun der folgende.

Beinhaltet die Autorität die Erkenntnis des Bewährten, des Guten, oder aus konstruktivistischer Sicht betrachtet des „Viablen“- des „Gangbaren“-, so besitzen vor allem die Inhalte der Überlieferung „eine namenlos gewordene Autorität.“²⁰ Und diese Überlieferung ist die Voraussetzung für die Bildung von „Tradition“. Die Tradition beinhaltet diejenigen Ideale, welche aufgrund ihrer Bewährung und durch deren Einbindung in die Autorität überliefert wurden. Diese Inhalte und Ideale werden dabei durch die Erziehung weitergegeben. Wichtig ist zu berücksichtigen, dass die Wirklichkeit der durch die Erziehung vermittelten Sitten ihre Geltung aus dem Herkommen und der Überlieferung haben. Diese Sitten werden demnach in Freiheit übernommen, aber keineswegs aus freier Einsicht geschaffen oder in ihrer Geltung begründet. Und genau das ist es, was Gadamer unter Tradition versteht: Das, was Geltung hat, ohne begründet zu sein! Dabei darf jedoch die

¹⁸ Gadamer, 1990, S. 283

¹⁹ Gadamer, 1990, S. 284

²⁰ Gadamer, 1990, S. 285

fehlende Begründung nicht mit Willkür gleichgesetzt werden, da die Tradition, wie oben bereits erwähnt, durch die in der Autorität liegenden Erkenntnis beeinflusst ist und sich stets an der Gegenwart zu erproben und zu messen hat. Die Tradition prägt somit die Gegenwart, und die Gegenwart fußt auf den Prinzipien der Tradition, sodass das gegenwärtige Denken, als Voraussetzung zum Verstehen, in den bewährten Grundsätzen der Vergangenheit, also der Tradition, verankert ist. Gadamer schreibt hierzu:

„Wir stehen (...) ständig in Überlieferung, und dieses Darinstehen ist kein vergegenständlichtes Verhalten, so dass das, was die Überlieferung sagt, als ein anderes, Fremdes gedacht wäre- es ist immer schon ein Eigenes (...).“²¹

Der unmittelbare Bezug des gegenwärtigen Subjekts zu seiner Tradition und die gegenwärtige Bedeutung der Tradition sowie deren Einfluss auf die Gegenwart sind somit verdeutlicht. Die Tradition beinhaltet immer den Moment der Freiheit und der Geschichte, wobei das Bewährte die stete gegenwärtige Anwendung findet ohne vollkommen revidiert zu werden. Im Wandel der Zeit und der Dinge bewahrt sich nach Gadamer weit mehr vom Alten, als dem Menschen bewusst wird, da sich das Alte mit dem Neuen zu neuer Geltung zusammenschließt. So besitzt der Mensch innerhalb seiner Tradition die Möglichkeit des Verstehens im Hinblick auf historische Objekte wie Texte, Kunst, u. a., da die Tradition selbst die Inhalte des Bewährten aus der Geschichte in sich trägt, durch die das Subjekt der Gegenwart geprägt ist und so selbst Träger dieser Tradition wird. Andererseits ermöglicht die Tradition das Verstehen der Gegenwart aufgrund des intersubjektiven Bezugs der handelnden Objekte auf der Ebene des Bewährten, des Idealen, des Ästhetischen. Und diese Ebene der Gegenwart ist bei Gadamer bedingt durch die Geschichte und die Tradition.²²

Welches sind jedoch die Inhalte der Tradition, und welches sind die Bedingungen zur Weiterführung der Inhalte in der Tradition?

Der folgende Punkt beschreibt hierzu das „Klassische“ als Begriff der Inhalte des Traditionellen.

3. 3 Bedeutung und Inhalte der Tradition am Beispiel des „Klassischen“

Das „Klassische“ dient in Gadamers Theorie der „Geschichtlichkeit des Verstehens“ als Paradigma überdauernder Werte, die den Inhalt seines Traditionsbegriffs bilden. Gadamer unterscheidet dabei den antiken Begriff des „Klassischen“ vom historischen Stilbegriff, der lediglich die Phase einer geschichtlichen Entwicklung beschreibt. Während letztere Definition von einer abgeschlossenen Phase in Form einer Epoche ausgeht, beinhaltet der Sinn des

²¹ Gadamer, 1990, S. 287

²² Vgl. Gadamer, 1990, S. 270- 287

antiken Begriffs des „Klassischen“ ein „normatives Element.“²³ Das „Klassische“ ist somit nicht lediglich als Qualität einer bestimmten Epoche zuzuschreiben, sondern besitzt einen Inhalt, der sich in fortdauernder Weise über die verschiedenen Epochen hinweg und immer wieder von Neuem bewährt. Das „Klassische“ findet seine Anwendung im immer wieder neuen Kontext und erhält sich dabei selbst.

In Bezug zur zuvor erwähnten Definition von „Tradition“ bedeutet das „Klassische“ das sich „Bewährende“, welches in Folge der Sozialisation und der „Autorität“ von den verschiedenen Generationen weiter getragen wird. Dabei bleibt das Klassische über die Generationen hinweg erhalten.

An diesem Punkt beschreibt Gadamer den Bezug zwischen der Tradition, des Klassischen und der Möglichkeit des Verstehens historischer Objekte in Form von Texten und anderen Gegenständen aus der eigenen Kultur. Er beschreibt hierbei das Klassische als eine geschichtliche Wirklichkeit, der das historische Bewusstsein zugehört und untersteht. Dies bedeutet, dass das Bewusstsein im Subjekt der Gegenwart durch das sich in der Gegenwart und darüber hinaus erhaltende Klassische geprägt ist und somit der Zugang des Verstehens auf dieser Ebene des Klassischen möglich wird. Wenn Gadamer voraussetzt, dass sich das Klassische über die Epochen hinweg in der Form der Tradition durchgesetzt hat, so muss das Klassische in all den Epochen zuvor präsent und prägend gewesen sein.

Demnach bleibt an diesem Punkt die Frage nach der Entstehung des Klassischen offen, wenn das Klassische selbst auf dessen eigene Überlieferung angewiesen ist.

Das Klassische scheint für Gadamer aus dem Grunde die Voraussetzung zum Verstehen zu sein, da seine Inhalte aus der Vergangenheit in der Gegenwart rezipiert, etabliert und angewendet werden, wobei das Klassische selbst die Autorität in sich birgt, durch die es sich in der Gegenwart bewährt.

„Vielmehr ist - das Klassische- (Anmerkung des Verfassers) ein Bewusstsein des Bleibendseins, der unverlierbaren, von allen Zeitumständen unabhängigen Bedeutung, in dem wir etwas „klassische“ nennen- eine Art zeitloser Gegenwart, die für jede Gegenwart Gleichzeitigkeit bedeutet.“²⁴

Die „Gleichzeitigkeit“ für jede Gegenwart ist der entscheidende Ausdruck bezüglich der Voraussetzung des Verstehens historischer Objekte - mittels der Tradition und durch das Klassische.

Wie jedoch legitimiert sich das Klassische in der Gegenwart?

²³ Gadamer, 1990, S. 292

²⁴ Gadamer, 1990, S. 293

Das „Klassische“ wird in der Musik oder der Literatur stets mit der Erfüllung einer idealen Gattungsnorm, also dem stilistischen Ideal konotiert. Dies bedeutet aber auch, dass die Inhalte des Klassischen sowohl in dessen Entwicklungsphase als auch in der Wirkung auf das darauf Folgende definierbar sind; sie sind demnach epochenübergreifend und bestätigen die oben beschriebene Annahme des geschichtlichen Überdauerns. Hierbei verschmilzt der Epochenbegriff mit dem Stilbegriff des Klassischen und das Klassische als Stil besitzt die Fähigkeit des geschichtlichen Überdauerns in normativer Form und wird somit durch die Überlieferung in der Tradition getragen. Der Epochenbegriff beschreibt dabei lediglich den Höhepunkt stilistischer Anwendungen, die jedoch durch das zeitliche „Vorher“ beeinflusst, also schon im „Vorher“ beinhaltet waren, und auch im „Nachher“ ihre bedeutsame Anwendung finden. „Was klassisch ist, ist daher gewiss zeitlos.“²⁵ Das Gegenwärtige kann somit nach Gadamer niemals unabhängig seiner Geschichte bzw. des Vorausgegangenen betrachtet werden. Dementsprechend ist der Mensch in der historisch geprägten Gegenwart selbst in seinen Verstehensprozessen historisch bedingt.

„Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu deuten, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln.“²⁶

Die „Geschichtlichkeit“ im Verstehen muss deshalb berücksichtigt werden und bietet in dieser Berücksichtigung die Möglichkeit des Verstehens. Das Klassische ist dabei der konkrete Inhalt des „Geschichtlichen“.²⁷

3. 4 Vico`s Begriff des „sensus communis“ als Beispiel subjektübergreifender Tradition bei Gadamer

Der Begriff des „sensus communis“ bedeutet in seiner Übersetzung „der gemeinschaftliche Sinn“. Vico`s Berufung auf diesen sensus communis gehört in einen Zusammenhang, der bis in die Antike zurückreicht und auch in der Gegenwart Gadamers von Bedeutung ist. Auf die Person Vico`s soll hier nicht weiter eingegangen werden, wobei zu erwähnen ist, dass Vico selbst aufgrund seiner Lehrtätigkeit als Rektor in einer aus der Antike kommenden humanistischen Tradition steht, zumal die „Kunst der Rede“ als Ideal im Altertum sowohl von den Lehren der Philosophie als auch von denen der Rhetorik proklamiert wurde.

Für die Hermeneutik Gadamers liegt die Gewichtung in Vico`s sensus communis auf dem „Sinn, der Gemeinsamkeit stiftet.“²⁸ Der Aspekt der Gemeinschaftlichkeit wurde ja bereits

²⁵ Gadamer, 1990, S. 295

²⁶ Gadamer, 1990, S. 295

²⁷ Vgl. Gadamer, 1990, S.290- 295

im Ansatz an Hand des Begriffes der Tradition in den Abschnitten zuvor erwähnt, wobei sich hier die Beschreibung weniger auf die Gemeinsamkeiten im epochenübergreifenden – also zeitlichen- Kontext bezieht, sondern zunächst die Gemeinsamkeit einer Gesellschaft in der Gegenwart bzw. zu einem bestimmten zeitlichen Abschnitt beschreibt. „Zunächst“ aus dem Grunde, weil natürlich im Zusammenhang mit den Begriffen von „Tradition“ und des „Klassischen“ auch historische Bezüge vom *sensus communis* ausgehend gemacht werden können, da das Gemeinsame in der Geschichte verankert sein muss um von der Tradition überliefert zu werden.

Zurück zum Gemeinsamkeit stiftenden Sinn. Vico zufolge wird die Gemeinsamkeit nicht durch die abstrakte Allgemeinheit der Vernunft bedingt und gefördert, sondern durch die konkrete, sozusagen praktizierbare Allgemeinheit, die sich im Lebensvollzug bewährt, so wie dies bezüglich den Inhalten der Tradition bei Gadamer beschrieben wurde. Die konkrete Allgemeinheit ist demnach eine Art praktisches Wissen. Dieses Wissen „ist auf die konkrete Situation gerichtet. Es muss also die `Umstände` in ihrer unendlichen Varietät erfassen.“²⁹ Hiermit sind die Bedingungen zur Gemeinschaftlichkeit angesprochen.

Bezogen auf die Begriffe der „Tradition“ und des „Klassischen“ bedeutet dies, dass nur diejenigen Inhalte in der Zeit überdauern, also den Inhalt der Tradition darstellen können, die eine gewisse Relevanz für die in der Gemeinschaft lebenden Subjekte besitzt. Das, was der Gemeinschaft dient, muss die Gemeinsamkeit seiner Subjekte beinhalten bzw. diese Gemeinsamkeit in den Subjekten auszubilden imstande sein. Und so ist es beispielsweise für das Klassische möglich, über die folgenden Epochen hinweg als prägender Faktor in Tat, Ausdruck und Verstehen des Menschen zu überdauern: weil seine Inhalte sich in der Gemeinschaftlichkeit als praktikabel bewährt haben. Dabei ist für Vico der „*sensus communis* ein Sinn für das Rechte und gemeine Wohl (...), ein Sinn der durch die Gemeinsamkeit des Lebens erworben, durch seine Ordnungen und Zwecke bestimmt wird.“³⁰ Wenn dieser Sinn für das Rechte, also das Bewährte und demnach das in der Tradition bewährte, wenn dieser Sinn die Gemeinschaft konstituiert, so ist meiner Meinung nach dieser gemeinschaftliche Sinn die Basis und Voraussetzung für das Denken und Handeln des Menschen, und vor allem für dessen künstlerisches Handeln, in welchem Interpretation und Intention des Werkes auf die Regeln und Vereinbarungen des künstlerischen Ausdrucks angewiesen sind- ebenso wie im allgemeinen Denken und Handeln des Menschen.³¹

²⁸ Gadamer, 1990, S. 18

²⁹ Gadamer, 1990, S. 18

³⁰ Gadamer, 1990, S. 19

³¹ Gadamer, 1990, S. 16-23

Wichtig für die Betrachtung von Kunst und hierbei im Speziellen der Musik sind die Bedingungen der adäquaten Interpretation eines Werkes aufgrund der syntaktischen Bezüge zwischen Werk und Rezipient. Diese Syntax kommt dabei nur innerhalb eines gemeinschaftlichen Sinnes zustande, der beispielsweise über die Inhalte des Ästhetischen in der Musik urteilt und somit das Urteil des einzelnen Subjektes beeinflusst.

Der folgende Punkt 4. wird auf die Bedingungen musikalischer Wahrnehmung und somit auch auf die Bedingung des Verstehens musikalischer Inhalte eingehen, wobei die Aspekte des „sensus communis“ und der „Tradition“ im Besonderen berücksichtigt werden.

Zusammenfassung von Gadammers Theorie der Geschichtlichkeit des Verstehens

Ein kurzer Rück- und Überblick über das Konzept der „Geschichtlichkeit des Verstehens“ soll im Folgenden erstellt werden, bevor dessen Bezüge zur Musik den Inhalt des anschließenden Punktes bilden. Beginnend mit dem Begriff des Vorurteils ist der Mensch im Prozess des Verstehens immer von Vorwissen geprägt, welches somit Einfluss auf die Konstitution des Verstehens bezüglich des Gegenstandes hat. Welche Inhalte jedoch das Vorurteil enthält, also welche Vorurteile überhaupt gebildet werden, ist abhängig von der Tradition, in der der Mensch steht. Die Tradition ist dabei vergleichbar mit dem sensus communis, da beide für die Urteilskraft des Menschen in seinem Verstehensprozess verantwortlich sind. Die Tradition prägt den Menschen in seiner Urteilskraft bezüglich derjenigen Inhalte, die sich z. B. in Form des Klassischen bewährt haben und als Ideale in der Beurteilung des Subjektes vorausgesetzt werden. Der sensus communis hängt von diesen Inhalten der Tradition ab und hat weiterführend die Funktion, diese Ideale in der Gemeinschaftlichkeit zu verankern, bzw. überhaupt gemeinschaftliches Handeln und Verstehen durch die Bewährung und die kollektive Annahme dieser Ideale hervorzurufen.

Das Verstehen stützt sich demnach auf die Vereinbarung von Werten und Idealen, welche bedeutungsgenerierend sind. Durch die Annahme Gadammers der historischen Überlieferung der Ideale, ist das Beibehalten und Wiederfinden dieser Werte im epochenübergreifenden Kontext möglich. Dadurch wird das Verstehen über die Zeit hinweg, jedoch nur innerhalb einer Tradition ermöglicht. Sowie das intersubjektive Verstehen auf der Übereinstimmung des kulturspezifischen Wissens fußt, ist das Verstehen über die Zeit hinweg möglich, da das kulturspezifische Wissen aufgrund des Überlieferungsmechanismus` in der Vergangenheit erhalten sein muss und demnach eine historisch bedingte Intersubjektivität ermöglicht wird.

4. Zum Problem des Verstehens fremder Musikkulturen

Das Verständnis von Musik aus „fremden Kulturräumen“ setzt die Kenntnis verschiedener Aspekte voraus. Diese Aspekte können an den Voraussetzungen zum Verstehen der kultureigenen Musikereignisse deutlich gemacht werden.

Ein musikalisches Ereignis ist in seiner Bedeutung stets durch verschiedene Faktoren bedingt, die im Prozess der Interpretation berücksichtigt werden müssen. Neben den außermusikalischen Funktionen und Zwecken, welche die Musik erfüllt, besitzt das Klangliche selbst verschiedene Bedeutungen, die durch dessen Strukturen evoziert werden können. Auf diese musikinherenten Strukturen bezieht sich der Vergleich der Gadammerschen Hermeneutik mit dem musikalischen Ereignis. Der Text konzentriert sich somit eher auf die syntaktischen und semantischen Verstehensmodelle als auf den pragmatischen Bereich musikalischer Wahrnehmung. Selbstverständlich dürfen die oben angesprochenen außermusikalischen Bedingungen für die richtige Bedeutungsgenerierung vom interpretierenden Subjekt nicht außer Acht gelassen werden. Die ausführliche Behandlung dieser außermusikalischen Themen würde jedoch über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehen.

Einige kontextuelle Bedingungen von Musik sollen trotzdem erwähnt werden. Musik kann hinsichtlich pädagogischer, soziologischer, psychologischer, physiologischer, ethnologischer, religiöser und politischer Aspekte betrachtet werden. Der psychologische Aspekt steht im folgenden Abschnitt im Vordergrund, da dieser Bereich im zentralen Bezug zur Frage einer musikalischen Hermeneutik steht.

Punkt **4. 1. 1** beschreibt die allgemeinen kognitiven Funktionen des Menschen im Wahrnehmungsprozess von Musik. Punkt **4. 1. 2** beinhaltet hingegen das Verhältnis des musikalischen Werkes im Bezug zum rezipierenden Subjekt, worin der Begriff der Tradition eine wichtige Rolle spielt.

4. 1 Kognitive Voraussetzungen in musikalischen Verstehensprozessen

4. 1. 1 Zur Wahrnehmung musikalischer Strukturen im Allgemeinen

Musik stellt zunächst auf der physikalischen Ebene die zeitliche Aneinanderreihung von Tönen dar, die selbst wiederum als Schwingungen definiert werden können. Trotzdem besitzt Musik für den Hörer eine erweiterte Bedeutung. Bei der Bedeutungsgenerierung werden Strukturen wahrgenommen und mittels Assoziationen musikspezifisch und außermusikalisch konotiert.

„Dabei bringen wir die Klangbilder mit außermusikalischen Vorstellungsinhalten in Verbindung (...) und identifizieren Musik im Sinne vorhandener Erfahrungen. (...) Wir deuten bereits das Gehörte im Rahmen uns vertrauter Muster.“³²

Aus welchen Inhalten bestehen dabei diese uns „vertrauten Muster“?

Die im Hörer erzeugten Sinngefüge entstehen dadurch, dass Beziehungen zwischen den klanglichen Erscheinungen (z. B. zwischen zwei Tönen oder zwischen zwei Motiven) hergestellt werden. Die Wahrnehmung verbindet dabei einzelne Ereignisse zu übergeordneten Einheiten. Der Psychologe Carl Stumpf nannte diesen Prozess das „beziehende Denken (...), bei dem wir den augenblicklichen Höreindruck mit dem unmittelbar vergangenen in der Vorstellung zu einer Erlebniseinheit zusammenfügen und so überhaupt erst Gestalten wahrnehmen.“³³ Die Klangwahrnehmungen sind demnach qualitativ anderer Art als ihre physikalischen Bedingungen, womit deutlich wird, dass die Wahrnehmung von Musik immer im Vollzug subjektiver Interpretation geschieht.³⁴

Die Wahrnehmung von Musik in Form von Gestalten ist bedingt durch die vom Subjekt im Moment der Klangwahrnehmung instantiierten „kognitiven Schemata“. Aufgrund des Zeitflusses, in dem sich Musik im Vergleich mit einem Gemälde oder einer Skulptur befindet, ist die menschliche Wahrnehmung darauf angewiesen, bestimmte klangliche Sinngefüge innerhalb der von der menschlichen Wahrnehmung vorgegebenen begrenzten *psychischen Präsenzzeit* zu entwerfen und zu speichern. Kurz zusammengefasst werden die Sinngefüge dann in Form von Sub- und Superschemata auf verschiedenen Ebenen vom Wahrnehmungsapparat repräsentiert und durch rekursive „bottom-up“- und „top-down“-Prozesse ergänzt³⁵. Die Gliederung des physikalischen Klangereignisses erfolgt demnach durch die kognitive Systematisierung des Subjektes, wobei die Inhalte der Einteilungen durch das Vorwissen und die kulturspezifische Prägung des Subjektes bedingt sind. Und genau dies

³² Gruhn, 1989, S. 150

³³ Gruhn, 1989, S. 162

³⁴ Vgl. Gruhn, 1989, S.161-163

³⁵ Vergleiche ausführliche Beschreibungen zum Modell der top-down und bottom-up- Prozesse in Stoffer, 1981.

ist der zentrale Punkt in der Deutung und Interpretation von Musik auf klanglich-strukturaler Ebene: Das kognitive System setzt eine Musterbildung zur Wahrnehmung des Klanges als musikalisches Ereignis voraus. Welche Form diese vom Subjekt gebildeten Muster haben, hängt von der musikalischen Sozialisation desselben ab. Weitergehend stimmt dabei die vom Menschen in seinem kulturellen Umfeld rezipierte Musik mit den Inhalten der von ihm evozierten Muster überein, da der Mensch von dieser selben Musik geprägt und zu einer kulturrelativen Bildung kongruenter Muster akulturiert wurde. Dies bedeutet, dass zwischen dem musikalischen Werk, welches demnach keineswegs lediglich eine bloße Ansammlung physikalischer Klänge darstellt, und dem Wissen des Hörers bezüglich im Werk dargestellter Strukturen eine gewisse Übereinstimmung besteht, die im Folgenden als „Syntax“ zwischen Werk und Rezipient bezeichnet wird.

Ein Beispiel aus der Linguistik soll die Bildung von Strukturen auf der syntaktischen Ebene zwischen Subjekt (Leser) und Objekt (Satz/ Schrift) verdeutlichen.

Die untenstehende Abfolge von Buchstaben ist zu lesen:

dashausstehtaufderwiesenebendebaum

Beim Lesen dieser Aneinanderreihung von Worten mit dem Sinngehalt eines Satzes werden unmittelbar und scheinbar selbstverständlich diejenigen Buchstabenkombinationen erkannt und gebündelt, welche ein sinnvolles Wort ergeben (das-haus-steht-auf-...), und weiterhin auf nächst höherer Ebene der inhaltlich sinnvollen Struktur eines Satzes entsprechen. Einerseits ist der Leser durch sein Vorwissen so geprägt, dass er diejenigen Worte erkennt, welche die Buchstabenansammlung beinhaltet. Andererseits lässt dieses Beispiel auch keine andere „sinnvolle“ Kombination zu, hingegen ein musikalisches Ereignis einen weitaus größeren Interpretationsspielraum besitzt.

Hier setzt nun der Begriff der musikalischen Tradition an, der im anschließenden Punkt in seiner musikalischen Bedeutung herausgearbeitet werden soll.

4. 1. 2 Die Bedeutung der „Tradition“ in der musikalischen Wahrnehmung

Wie bereits im vorhergehenden Punkt erwähnt wurde, basiert die Wahrnehmung von Musik auf Musterbildungsprozessen, welche inhaltlich durch die musikalische Sozialisation und Akulturation des Hörers bedingt sind.

Musikalische Sozialisation vollzieht sich dabei am Umgang mit und in der vorliegenden Musikkultur, sodass Kongruenzen zwischen den im Werk angewandten strukturellen Formen

und den im musikalisch sozialisierten Hörer gebildeten Strukturen beim Hören von Musik bestehen. Diese Kongruenzen sind die musikalische *Syntax*. Das von Stoffer (1993) erwähnte „Syntaxbeschreibungsmodell“ bezieht sich auf eben diese Kongruenz kognitiv vollzogener Muster des Subjektes und der im Werk intendierten Muster des Komponisten. Ein in einer musikalischen Tradition stehender Rezipient ist demnach fähig, diese Kongruenz sowohl in der gegenwärtigen Musik als auch in historischen Werken seiner Kulturgeschichte weitgehend zu vollziehen. Die übereinstimmenden Muster der gegenwärtigen und der historischen Muster sind hierbei vergleichbar mit den von Gadamer erwähnten Inhalte der Tradition, die sich aufgrund ihrer steten Bewährung an der Realität über die Epochen hinweg gehalten haben und das gegenwärtige Handeln und Denken prägen. Es sind diese Muster und Formen, die der Hörer unbewusst und selbstverständlich als ästhetisches Maß voraussetzt und auf kognitiver Ebene nachbildet. Dabei wird ebenso deutlich, welche wie von Gadamer zuvor beschriebene Intensität des Einflusses die Inhalte der Tradition auf den Menschen und dessen gesamte ihm zugehörige Gesellschaft und deren Handeln haben. Jourdain (2001) schreibt diesbezüglich in seinem Buch „Das wohltemperierte Gehirn“:

„Wenn Komponisten neue harmonische Konstruktionen entdecken sollten, die unser Gehirn ohne weiteres annimmt, dann haben sie vermutlich nur die Möglichkeit, neue, unerschlossene Skalen zu verwenden. Es dauert allerdings Jahrhunderte, bis sich eine Skala in der allgemeinen Vorstellung niedergeschlagen hat.“³⁶

Die Annahme neuer Skalen als Basis der Kongruenz der Muster und der Orientierung von Werk und Rezipient ist Jourdain zufolge ein langwieriger Prozess, der sich über eine stete Entwicklung in Form traditioneller Überlieferungen und der Orientierung der Hörer an eben diesen Veränderungen vollzieht.

Somit wird ebenso deutlich, in welchem Dilemma sich die atonale Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand und sich noch heute befindet, nachdem ein mehr oder weniger abrupter Wechsel der Materialbasis von tonalen zu atonalen Skalen vollzogen wurde, ohne die Gewohnheiten des Hörers in seinem von der Tradition der „klassischen“, „kadenziellen“, tonalen Musik geprägten Gehörs zu berücksichtigen. Die Übereinstimmung, die *Syntax*, ist eine stete Voraussetzung für das Verstehen musikalischer Bedeutungen.³⁷

Nachdem die syntaktischen Beziehungen als Voraussetzungen des Verstehens erwähnt wurden, sollen nun die Prozesse dieses syntaktischen Verstehens beschrieben werden.

³⁶ Jourdain, 2001, S. 157

³⁷ Vgl. Jourdain, 2001, S. 153- 157

Die Prozesse des Verstehens von Musik basieren weitgehend auf dem Akt des Wiedererkennens. Das Wiedererkennen ist dabei immer ein Vergleichen der klanglichen Erscheinungen mit dem Erwartungsmuster, die der Mensch in seiner Vorstellung bereits besitzt. Ein Beispiel aus der Linguistik macht dies deutlich, indem wir „nur die Wörter und Sätze verstehen, über deren Modelle wir als Sprachbesitz verfügen können.“³⁸ Einerseits müssen demnach die zu erkennenden Muster vom Hörer psychologisch repräsentiert sein. Andererseits muss auch die Musik sprachanaloge Züge aufweisen, das heißt sie muss auf syntaktischen Normen gegründet sein, die in einem bestimmten Umfang als verbindlich und allgemeingültig anzusehen sind. Das in Punkt 4. 1. 1 dargestellte Beispiel der Musterbildung eines zu lesenden Satzes zeigt hier, dass keine Muster gebildet werden können, wenn kein Wissen über die im Satz enthaltenen Wörter vorhanden ist. Die Musik besitzt im Vergleich mit der Sprache jedoch eine etwas andere Voraussetzung. Der Grad der Abstraktheit des zunächst scheinbar Universell-Klanglichen in der Musik wird hierbei kulturspezifisch relativiert und konkretisiert, sodass der Frage nach den Möglichkeiten des Verstehens fremder Musik eine größere Bedeutung zukommt als zuvor erwartet. Der hohe Grad der Abstraktheit des Klanglichen in der Musik lässt demnach immer eine gewisse Möglichkeit der Interpretation und somit des Verstehens zu, hingegen die Wörter einer Sprache ohne das Verständnis deren Sinnes allein aufgrund ihres Klanges keine Bedeutung besitzen. Die musikalische Tradition, in welcher der Mensch steht legt dabei mittels der von ihr erworbenen musikalischen Kategoriensysteme im Vorneherein fest, was wir überhaupt erfassen können. Wie stark diese musikalische Erfahrung die Hypothesenbildung beeinflusst, wird an der Begegnung mit außereuropäischer Musik deutlich.

„Was wir dort zunächst hören, sind die Muster der uns bekannten Musik. So erkennen wir nicht das andere Tonsystem, sondern hören unsaubere Töne, die aber nur unsauber in Bezug auf das europäische Tonsystem sind, (... das) wir beim Hören europäischer Musik vorzunehmen gelernt haben.“³⁹

Die syntaktischen Voraussetzungen zwischen der Musik und dem Rezipienten stimmen in diesem Beispiel dem Autor zufolge nicht überein, sodass der Klang im subjektiven und kulturellen Zusammenhang interpretiert wird und demnach die vom Werk intendierten Muster nicht verstanden werden. Punkt 4. 2 beinhaltet Beispiele von Gerhard Kubik für die spezielle Problematik des Verstehens fremder Musik an Hand afrikanischer Kulturen.

³⁸ Gruhn, 1989, S. 154

³⁹ Gruhn, 1989, S. 164

Es ist deutlich geworden, welchen Einfluss das Vorwissen einerseits auf die Wahrnehmung von Musik besitzt, und welchen Einfluss andererseits die Tradition für die Bildung des Vorwissens selber hat. Dieselbe musikalische Tradition bedingt jedoch vor allem auch die Inhalte des Kunstwerkes selbst, sodass der Vergleich mit den in Gadamer's Definition von Tradition erwähnten überlieferten Idealen herangezogen werden kann.

„Die Deutung des Wahrgenommenen, das, als was ein Sinnesreiz erkannt wird, ist immer von Vorerfahrung her bestimmt. Das hermeneutische Problem des Vor-Urteils gilt auch für den Bereich der Wahrnehmung. Die Wahrnehmungslehre bildet so selber einen Teil einer Theorie des Verstehens.“⁴⁰

4. 2 Beispiele zum Problem des Verstehens afrikanischer Musikkulturen

Gerhard Kubik beschreibt in seinen Artikeln „Verstehen in afrikanischen Musikkulturen“ und „Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik“, beide erschienen im Sammelband „Musik in Afrika“, herausgegeben von Arthur Simon, an Hand verschiedener Beispiele einzelne Problempunkte bei der Rezeption afrikanischer Musik durch den abendländisch geprägten Hörer. Die Beispiele verdeutlichen die in den vorigen Punkten erwähnten Bedingungen des Verstehens von Musik im Allgemeinen und im Bezug zur Rezeption fremder Musikereignisse.

Zunächst ist zu erwähnen, dass die hier beschriebenen Beispiele im Kontext der zuvor dargestellten hermeneutischen Inhalte zu betrachten sind. Besonders im Hinblick auf die Relevanz von „Tradition“ und „Vorurteil“ im Verstehensprozess bieten die Beispiele die Möglichkeit der Bezugnahme aus der theoretischen Konzeption heraus in den praktischen Bereich der Musikrezeption.

Als eine der zentralen Voraussetzungen zum Verstehen afrikanischer Musik nennt Kubik den Nachvollzug klanglicher Ereignisse und deren motionalen, also bewegungsspezifischen Kontext. Kubik schreibt hierzu:

„In den meisten afrikanischen Kulturen ist Musik stark motional geprägt. Erfolgreiche Absorption von Bewegungsmustern ist für zahlreiche Menschen Afrikas ein wichtiges Kriterium für Verstehen von Musik. Damit in Beziehung steht auch die starke visuelle Komponente in der afrikanischen Musikpraxis.“⁴²

Verschiedene Aspekte sind hier angesprochen. Einerseits bezieht sich Kubik auf den engen Zusammenhang von Klang und Bewegung in der afrikanischen Musikkultur und dessen Nachvollzug als Voraussetzung des adäquaten Verstehens. Andererseits ist damit die in Punkt

⁴⁰ Gruhn, 1989, S. 161

⁴¹ Vgl. Gruhn, 1989. S. 149- 176

⁴² Kubik, 1983, S. 315

2. Zur musikalischen Hermeneutik angedeutete Frage nach der autonomen Aussage des Klanges angesprochen. Der Klang ist hier nicht per se sondern in Verbindung mit spezifischen Bewegungsabläufen zu verstehen.

Kubik beschreibt hierzu eine Situation, in der er selbst als abendländisch geprägter Musiker zu seinem eigenen Gitarrenspiel die ihm adäquat erscheinenden Schrittmuster als Tanzbewegung ausführt. Ein gegenwärtiger afrikanischer Flötenspieler wies ihn mit der Erklärung zurecht, „es bringe ihn sofort aus dem Flötenspiel heraus“⁴³, wenn er die Kombination von Bewegung und Klang betrachte. Wie komplex das Zusammenspiel von Klang und Bewegung sein kann, zeigt die folgende Beschreibung:

„Auch das richtige Ergebnis im Sinne der Erwartungen ist nicht immer ein Zeichen dafür, dass etwas richtig verstanden wurde. Zum Beispiel könnte man bei double-step-Bewegungen (...) die Rassel bewegungsmäßig und klanglich so einsetzen, wie es erwartet wird, aber die Schläge mental auf einen falschen Beat beziehen. Trotzdem bemerken dies die Partner nicht, weil die Rasselschläge völlig gleichmäßig und unbetont sind. Erst in einem erweiterten Aktionsbereich würden sie es bemerken: bei einem falschen Beat-Bezug wäre es für den Rasselspieler schwierig, gleichzeitig richtig zu singen.“⁴⁴

Das klanglich existente Ereignis muss hier nicht mit der mentalen Repräsentation des Musikers übereinstimmen, bzw. die Wahrnehmungen eines einzigen Klangereignisses können bei verschiedenen Rezipienten divergieren. Grund dafür sind einerseits die bei Gadamer erwähnte „traditionelle“ Bedingung des Verstehens und die sich daraus ergebenden Vorurteile, welche andererseits zu einer davon beeinflussten Musterbildung des Klanges führen, wie ich im Bereich der musikalischen Kognition bereits beschrieben habe. Des Weiteren erwähnt Kubik hierzu die Unterscheidung eines Bewegungsbildes (motor image) und eines Hörbildes (auditory image), wobei bestimmte Töne, hier am Beispiel des Kongo-Gitarristen Mwenda Jean Bosco, nur in einer bestimmten Weise erzeugt werden dürfen. Musik wird demnach nicht nur auditiv, sondern auditiv und motional verstanden. Ein identisches Klangereignis kann bei unterschiedlicher Erzeugung, z. B. durch unterschiedliche Handbewegung und -haltung, unterschiedlich interpretiert werden; natürlich nur soweit der Rezipient sich dieser Aspekte und den daraus erfolgenden Unterschiede bewusst ist. „Selbst wenn es gelingt, den `sound`, den klingenden Aspekt der Musik auf anderem technischen Wege genau zu reproduzieren, beweist dieser scheinbare Erfolg nicht mehr, als dass `Musik` in Afrika nicht allein Musik ist.“⁴⁵

⁴³ Kubik, 1983, S. 314

⁴⁴ Kubik, 1983, S. 314

⁴⁵ Kubik, 1983, S.316

Die Musik wird demzufolge nicht lediglich auf klangliche Weise assoziiert. Die Kenntnis bezüglich der klanglich konotierten Bewegungsmuster stellt eine der Voraussetzung zum richtigen Verstehen der Musik dar. Doch nicht allein die Aneignung der Kenntnisse und des Bewusstseins dieser Bereiche führen zum „richtigen“ Verstehen. Der Prozess der Akkulturation kann nicht als einzige Bedingung zur angemessenen Interpretation angesehen werden, wobei gerade hier die hermeneutische Diskussion anzusetzen hat. Es stellt sich die Frage, ob es überhaupt möglich ist, die „fremde Sprache“ einer anderen Musikkultur ebenso zu erlernen, wie es die Angehörigen dieser Kultur selbst vollzogen haben?

Kubik schreibt hierzu:

„Die andere Musikkultur wird innerhalb des Code-Systems der eigenen `verstanden`. Hörgewohnheiten werden von einer Kultur auf eine andere projiziert. In manchen Bereichen, etwa in dem der Tonsysteme, sind Hörgewohnheiten wahrscheinlich irreversibel. Wenn jemand in ein bestimmtes Tonsystem von Kindheit auf `hineingewachsen` ist, nimmt er fremde Tonsysteme immer mit Bezug auf sein eigenes wahr.“⁴⁶

Im selben Kontext beschreibt er unter anderem die Hörgewohnheiten klassisch ausgebildeter Musiker, „denen es auch bei großer Willensanstrengung nicht gelingt, von ihrer Wahrnehmung der *afterbeats* als Beat loszukommen.“⁴⁷ Die angesprochenen Hörgewohnheiten sind mit den bei Gadamer dargestellten Begriffen der „Tradition“ und des „Vorurteils“ zu vergleichen. Die sich im abendländischen Kulturbereich bewährten Konzepte der Musterbildung in der Auseinandersetzung mit der kultureigenen Musik führen demnach bei der Rezeption afrikanischer Musik zu abweichenden Interpretationen. Dazu kommt, dass selbst bei einem Bewusstsein dieser Unterschiede und dem Versuch der Überbrückung dieser Divergenzen der Hörer Kubik zufolge nicht aus seiner eigenen „Verstehens-tradition“ heraustreten kann. Andererseits scheint das Ereignis „Musik“ offen genug zu sein, um den Hörern verschiedener Kulturen die Möglichkeit irgendeiner Interpretation zu bieten. Wie bereits in den vorigen Punkten erwähnt wurde, ist dies im Verstehensprozess fremder Sprachen nicht der Fall, da der Wortklang hier eine konkrete Bedeutung intendiert. Die Folge ist ein „Zurechthören“ des Tonmaterials aufgrund eigener Vorkenntnisse.

„Es lässt sich durch Versuche zeigen, dass in den abendländischen Musiktraditionen erzogene Personen äquihäptatonische Skalen in Annäherungswerten zu einer der diatonischen Leitern hören. Entweder hören sie das Musikstück in Dur oder in Moll. Selbst bei großer Willensanstrengung gelingt es nicht, diese einer willentlichen Einflussnahme nicht zugänglichen Wahrnehmungsreflexe zu verändern.“⁴⁸

⁴⁶ Kubik, 1983, S.322

⁴⁷ Kubik, 1983, S.330

⁴⁸ Kubik, 1983, S. 364

Kubik schließt das Beispiel mit der Aussage: „(...) der anfangs naive Beobachter wird nun zweimal nachdenken, bevor er beim Anhören afrikanischer Musik (...) den Satz unterschreibt: `Was ich (zu) höre(n) (glaube), ist tatsächlich vorhanden.“⁴⁹

Die Existenz des klanglichen Ereignisses ist demnach immer im Kontext des rezipierenden Subjekts zu beschreiben. Klänge können mittels physikalischer Messtechnik ausgewertet und verglichen werden. „Musik“ hingegen beinhaltet Bedeutungen und generiert Deutungen, die unmittelbar an die Verstehensvoraussetzungen des praktizierenden und rezipierenden Subjekts gebunden sind.⁵⁰ Die Reduzierung von Musik auf ein rein klangliches Ereignis ist demnach aus hermeneutischer Sicht im Verstehensprozess von Musik nicht zu befürworten.

5. Schluss

Sowohl die hermeneutische Theorie Hans Georg Gadamer als auch die gegenwärtigen Ansätze zur Kognition von Musik haben gezeigt, dass die Wahrnehmung und somit das Verstehen musikalischer Ereignisse von verschiedenen Faktoren abhängig ist. Der Fokus auf die kulturhistorischen Voraussetzungen des rezipierenden Subjekts in dieser Arbeit stellt das Verhältnis von Musik und Subjekt unter kulturellen Vorzeichen dar. Zwischen dem physikalisch existierenden Klang und dem vom Hörer repräsentierten Klang der wahrgenommenen Musik ist demzufolge das kulturhistorische Wissen des Hörers ausschlaggebend für die Repräsentation des musikalischen Ereignisses. Da dieses Wissen im direkten Zusammenhang mit dem kulturellen Hintergrund des Subjekts steht, ist Musik niemals nur Klang an sich, sondern immer ein klangliches Ereignis, das zunächst in seiner Form und Bedeutung durch die Wahrnehmung des Rezipienten geprägt ist. Dementsprechend ergeben sich Situationen bei der Wahrnehmung fremder Musikkulturen, bei denen die vom Hörer evozierten musikalischen Strukturen nicht mit den Strukturen des akulturierten Rezipienten bzw. mit den intendierten Strukturen des Musikers übereinstimmen. Die Folge ist die unterschiedliche Bedeutungsgenerierung musikalischer Formen an Hand eines identischen Klangereignisses.

Die kulturhistorischen Voraussetzungen des Verstehens, wie sie von Gadamer beschrieben wurden, und die Erfahrungen des Musikethnologen Gerhard Kubik mit Musikern aus der abendländischen und afrikanischen Musikkultur machen zudem deutlich, dass auch der Versuch einer Akulturation bezüglich fremder musikalischer Systeme und die damit verbundene bewusste Beeinflussung der Hörgewohnheiten der Rezipienten nur partiell

⁴⁹ Kubik, 1983, S. 368

⁵⁰ Vgl. Kubik, 1983, S.313-372

möglich ist. Dies bestätigt die Annahme Gadamers, dass „vollkommenes“ Verstehen lediglich innerhalb der eigenen kulturellen und geschichtlichen „Grenzen“ vollzogen werden kann.

Jede Beschreibung von Musik, aus dem eigenen oder einem fremden Kulturraum, muss demnach als Interpretation des beschreibenden Subjekts angesehen und entsprechend verstanden werden.

Diese musikalisch-hermeneutische Diskussion hat weiterführend vor allem für die „Universalien-Debatte“ in den Musikwissenschaften eine große Bedeutung.

6. Literaturverzeichnis

- Bruhn, Herbert: Tonpsychologie- Gehörpsychologie- Musikpsychologie. In: Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf/ Rösing, Helmut: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1994. S. 439- 451

- Dahlhaus, Carl (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Bosse, 1975

- Fellerer, Karl Gustav: Zur Grundlage hermeneutischer Musikbetrachtung. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Bosse, 1975. S. 27- 31

- Gadamer, Hans- Georg: Bedeutung der humanistischen Tradition für die Geisteswissenschaften. In: Hans- Georg Gadamer: *Hermeneutik 1. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 1990. S. 1- 39

- Gadamer, Hans- Georg: Erhebung der Geschichtlichkeit des Verstehens zum hermeneutischen Prinzip. In: Ders.: *Hermeneutik 1. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 1990. S. 270- 312

- Großmann, Rolf: Musik als Kommunikation. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen. Braunschweig: Vieweg, 1991

- Gruhn, Wilfried: Wahrnehmen und Verstehen. Untersuchungen zum Verstehensbegriff in der Musik. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Hg. v. Richard Schaal. Bd. 107). Wilhelmshaven: Noetzel 1989.

- Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg, Berlin: Spektrum, Akademischer Verlag 2001

- Kubik, Gerhard: Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: Simon, Artur/ Dauer, Alfons M.: *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Berlin, 1983

- Kubik, Gerhard: Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik. In: Simon, Artur/ Dauer, Alfons M.: Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen. Berlin, 1983

- Rösing, Helmut: Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik. In: Dahlhaus, Carl (Hg): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Bosse, 1975. S. 175- 185

- Rösing, Helmut/ Brandl, Rudolf Maria: Musikkulturen im Vergleich. In: Bruhn, Herbert, Oerter, Rolf/ Rösing, Helmut: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 1994. S. 57- 74

- Schieche, Thomas: Musikalische Hermeneutik. Zu einer Grenzerfahrung des abendländischen Denkens. Anthropologische Grundfragen nach den Bedingungen ihrer Ermöglichung. (Schriftenreihe Boethiana. Bd. 35.) Hamburg: Kovac, 1998

- Stoffer, Thomas: Wahrnehmung und Repräsentation musikalischer Strukturen. Funktionale und strukturelle Aspekte eines kognitiven Modells des Musikhörens. Bochum: Univ- Diss. 1981

- Stoffer, Thomas: Strukturmodelle. In: Bruhn, Herbert/ Oerter, Rolf/ Rösing, Helmut: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 1994. S. 466- 478