

ZfKM

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

12

Lars Oberhaus
Individuum est ineffabile.

DOI: [10.18716/ojs/zfkm/2012.1308](https://doi.org/10.18716/ojs/zfkm/2012.1308)

Individuum est ineffabile. Geschichte, Aufgaben und Perspektiven einer musikpädagogischen Biographik zwischen Faktizität und Fiktionalität

Einleitung

Versteht man unter Biographik im weiten Sinne einen „Prozeß des Sich-Bemühens um die betreffende Person sowie grundsätzlich den Aspekt einer Vermittlung“ (Ströbel 1986, S.75), dann wird hierbei bereits implizit eine pädagogische Dimension dieser primär in der Literatur- und Geschichtswissenschaft beheimateten Gattung angesprochen¹. Zudem wird deutlich, dass Biographik auch in der (musikalischen) Hermeneutik als Teilbereich des ‚Verstehens‘ verortet ist, so dass sich auch hier (musik-)pädagogische Anknüpfungspunkte ergeben. Darüber hinaus dürfte die Darstellung des Lebens-Weges (bios-graphos) von Musikern und Interpreten² zum Rüstzeug eines jeden Musiklehrers gehören, zumal damit aus didaktischer Sicht verschiedene Ziele und Wünsche verbunden sind: Die Schüler sollen durch Hinzunahme biographischer Informationen ein Werk (besser) ‚verstehen‘ lernen, sie sollen sich mit dem fremden Leben (und der fremden Musik) auseinandersetzen oder sich damit identifizieren und historisch-soziologische Kontexte kennen lernen.

Diese Ziele verdeutlichen gleichzeitig große Bedenken gegenüber der musikpädagogischen Biographik, die in der grundsätzlichen Frage kulminieren, ob es überhaupt einen Zusammenhang zwischen Leben und Werk gibt. Das Sammeln abgesicherter sozialgeschichtlicher Fakten und die Negation einer Personalisierung der Musik, wäre aus dieser Sicht die einzige Möglichkeit, Biographik im Unterricht zu thematisieren. Die Inbezugsetzung von Leben und Werk erweist sich schnell als Griff in die ‚musikdidaktische Trickkiste‘, um über die Auseinandersetzung mit einer interessanten Person das Interesse an einer aus Schülersicht an sich uninteressanten Musik zu wecken. Biographische Aspekte sind bloße Vehikel, um die Schüler auf die Musik neugierig zu machen. Sie stehen aber in keinem direkten Bezug zu den biographischen Tatsachen und erweisen sich oftmals als ‚Anekdote‘. In letzter Konsequenz entsteht dann eine Sendereihe wie *Little Amadeus*, die sowohl mit der Biographie

¹ Eine ähnliche Definition gibt auch Wolfgang Scheuer: Biographie ist die „Annäherung und Bemühung um eine Person, um deren Leistungen und die anschließende Aufarbeitung für Dritte“ (Scheuer 1979, S.8).

² Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter. Der Begriff *Musikerbiographik* umfasst Komponisten und Interpreten. In der Musikdidaktik wird weitestgehend der Begriff *Komponistenporträt* oder *Komponistenbiographik* verwendet und der Bereich ‚Interpretation‘ ausgeblendet. Allerdings ergeben sich hierdurch auch neue Fragestellungen, z.B. inwiefern ein Interpret sich in einer nicht von ihm stammenden Komposition selbst biographisch mit einbeziehen kann. Vgl. z.B. die *Goldbergvariationen* von Bach in der Interpretation durch Glenn Gould (frühe und späte Fassung).

Wolfgang Amadeus Mozarts als auch mit dessen Musik – abgesehen von ein paar Klaviertakten im Titelsong von Heinz-Rudolf Kunze – nichts mehr gemeinsam hat und sich als Vermarktung des Images vom stets freundlich-humorvollen und etwas verrückten Wunderkind versteht³.

Die hier angedeutete komplexe Stellung der Musikerbiographik zwischen Biographie-Euphorie und Biographie-Skepsis findet sich auch in der Geschichte der Musikpädagogik und daran gebundener Bezugsdisziplinen wieder. Vor allem die in den 1970er und 1980er Jahren in der Musikwissenschaft geführte Diskussion, ob und wie die Kenntnis einer Biographie für die Erschließung des Werks relevant erscheint, weitete sich auch auf die Musikpädagogik aus und führte zu einer bis heute andauernden Biographie-Abstinenz (vgl. Hoffmann 1994, Martin 2006). Dies hat zur Folge, dass sich die ehemals hermeneutische Auseinandersetzung mit dem ‚fremden Leben‘ auf die empirische Biographieforschung verlagert hat, wo Lebensverläufe und Sinnkonstruktionen auf der Basis biografischer Erzählungen oder persönlicher Dokumente rekonstruiert werden (vgl. Fuchs-Heinritz 2005).

In diesem Zusammenhang wird dann verständlich, dass in aktuellen musikpädagogischen Forschungen keine nennenswerte Auseinandersetzung mit dem Themenfeld ‚Biographievermittlung‘ stattfindet. Zwar haben in den 1990er und 2000er Jahren vereinzelt Zeitschriften das Thema *Komponistenporträts* aufgegriffen (vgl. Musik & Bildung 2/1992, Musik und Unterricht 5/1994, Musik & Bildung 3/2003), aber die musikpädagogische Auseinandersetzung verstummte gegen Ende der 1980er Jahre⁴. Selbst wenn ‚das Fremde‘ ein Modethema der Musikpädagogik zu sein scheint und „zu den Grundthemen musikbezogenen Denkens und Handelns“ (Vogt 1998, S.5) gehört, ist die Biographik als Vermittlung fremder Lebensformen von diesem Trend nicht berührt worden.

Vor dem Hintergrund dieser ambivalenten Stellung biographisch orientierter Musikdidaktik lässt sich zwar nicht explizit begründen, warum Biographik überhaupt einen festen Stellenwert im Musikunterricht erhalten soll. So ist es auch denkbar, die Biographik aus dem Musikunterricht herauszuhalten oder ihr ein Randdasein als bloße Informationsquelle zuzuschreiben, da die Beziehung zwischen Werk und Leben spekulativ bleiben muss und wenig zum Verständnis der Musik beiträgt. Dennoch ließe sich aus dieser skeptischen Sichtweise heraus ein ‚musikbiographisches Versprechen‘ im Sinne einer erhofften Absicht formulieren, das in dieser Form auch in die Musikpädagogik explizit mit hineingeholt werden könnte: Musik wird von Menschen in bestimmten Lebenssituationen und mit bestimmten Bedürfnissen geschaffen. Sie fungiert – im idealtypischen Sinn und in verschiedenen Fällen – als individuelles

³ Little Amadeus wurde 2006 zum 250. Geburtstag von Wolfgang Amadeus Mozart gegründet und ist die erfolgreichste Fernsehserie, die je für das deutsche Fernsehen produziert wurde. Sie wurde mit verschiedenen Preisen (u.a. VDS-Medienpreis und Echo) ausgezeichnet. Auf der Homepage gibt es neben biographischen Informationen auch eine multimediale Instrumentenkunde. Zudem existiert ein eigenes Education-Programm sowie Hörspiele, Spiele und sogar Instrumente. Vgl. www.little-amadeus.de sowie www.little-amadeus-live.com.

⁴ Auf der Bundesschulmusikwoche 1986 beschäftigte sich ein eigenes Symposium mit der Komponistenbiographie als Erkenntnisquelle in Schule und Hochschule. Vgl. Ehrenforth 1986; eine Ausnahme bildet der 1997 erschienene Sammelband *Musikpädagogische Biographieforschung*, der sich aber nur am Rande mit didaktischen Fragestellungen beschäftigt und die Thematik v.a. aus der sozialwissenschaftlichen Perspektive betrachtet. Vgl. Kraemer 1997.

Ausdrucksmedium, sich Anderen mitzuteilen, sei es auch in abstrakt-symbolischer Form. Der ‚Entstehungszusammenhang‘ lässt sich nicht leugnen, er gehört zur Musik dazu. Dieser Bezug zu den in der Musik liegenden Erfahrungen lässt sich auch didaktisch konkretisieren, indem Schüler an die Musik gekoppelte Lebenskonzepte kennen lernen und mit den ihrigen vergleichen. Dies impliziert Überlegungen, fremde Erfahrungen als Eigene zu adaptieren oder bewusst zu negieren. Pointiert formuliert: Auch wenn nicht zwangsläufig von der Entstehung eines Werks auf die ästhetische Geltung geschlossen werden kann und darf, so bedeutet dies in keiner Weise, dass ein „Wissen um die Genesis ein der Ästhetik adäquates Verstehen erschweren oder gar unmöglich machen [würde]. Im Gegenteil, es gibt unzählige Beispiele, die erkennen lassen, eine wie große, oft durch nichts zu ersetzende Hilfe für das Werkverständnis aus der Kenntnis des Kompositionsprozesses erwächst“ (Danuser 1986, S.72). Und selbst ein ‚radikaler‘ Biographie-Skeptiker wie Carl Dahlhaus nennt als Ziel der biographischen Methode, die Musik als Teil eines Lebenszusammenhang zu begreifen, um das Ergon aus der Energie, die Wirklichkeit aus der Möglichkeit und die Geltung des Werks aus seiner Genesis zu verstehen (vgl. Dahlhaus 1977, S.123ff). Vielleicht fasst Peter Becker den Sinn und Unsinn musikpädagogischer Biographik am treffendsten zusammen, wenn er irrationale und hyperrationale Haltungen gegenüberstellt.

„Die Vorstellung, daß uns ein kleines, freundliches Wesen, ein Hutzelmännlein vielleicht, unbenannt und unerkannt ein adventlich verschnürtes Päckchen mit Kunst an die Türklinke wickelt, ist die irrationale Kehrseite jener hyperrationalen Haltung, die – einer beschränkten Auffassung von Wissenschaftlichkeit und einer rigiden Bestimmung von Sachlichkeit verpflichtet – die Werke sozusagen vom Himmel fallen läßt: die Botschaft ist alles, der Bote nichts“ (Becker 1992, S.5).

Oft wird einer biographisch orientierten Sichtweise entgegengebracht, dass der biographische Kontext mit der Wirkung der Musik nicht übereinstimmt. Wie kann es sein, dass Mozart nur zwei Wochen nach dem Tod seines Vaters *Der musikalische Spaß* (KV 522) komponiert? Als Ausdruck biographischer Betroffenheit, müsste Mozart – wenn überhaupt – eher eine Trauermusik schreiben. Diese Sichtweise setzt Biographie und Musik als bloße Entsprechung (biographische Trauer = musikalischer Ausdruck von Trauer) nebeneinander und schließt alternative biographische Bearbeitungsstrategien von Trauer z.B. durch Verdrängung aus. So wirkt die Musik an einigen Stellen nicht wie ein harmloser Spaß, sondern vielmehr als ‚ätzender Spott‘ um diese tragische Situation zu ertragen. Zudem ist – gerade aus biographischer Sicht – bekannt, dass Mozart neue Werke längere Zeit vor dem eigentlichen Notationsprozess ‚im Kopf‘ vorstrukturiert hat, ehe er sie zum Teil ohne jede Korrektur notiert hat. Nicht zuletzt werden sozialhistorische Dimensionen der damals üblichen Kompositionspraxis (Gebrauchsmusik; Kompositionsaufträge) zur Geltung gebracht, die keinen unmittelbaren musikalisch-affektiven Selbstaussdruck zuließen. Zudem können unterschiedliche Beispiele im Kontext von Liebe/Trauer angeführt werden, in denen biographische Erfahrungen eindeutig musikalisch verarbeitet wurden (von Klageliedern des Mittelalters bis zu Herbert Grönemeyers *Der Weg* (als Liebeslied und Reaktion auf den Tod seiner Frau).

Aus diesen einleitenden Sätzen ergibt sich die Aufgabe, die Geschichte der musikpädagogischen Biographik – auch in Bezug zur musikalischen Hermeneutik – zu skizzieren, um mögliche Perspektiven einer ‚zeitgemäßen‘ musikpädagogischen Biographik aufzuzeigen, die

aktuelle Positionen und Ansätze aus den Bezugswissenschaften berücksichtigt. Im Folgenden wird daher ausgehend von der Stellung der Biographik zwischen Kunst und Wissenschaft das Verhältnis zwischen musikalischer Biographik, musikalischer Hermeneutik und Musikpädagogik dargestellt. Hierbei wird ein grundlegender Wandel von traditionellen hermeneutischen (Dilthey, Gadamer) zu poststrukturalistischen Positionen (Derrida) deutlich. Ausgehend von dieser poststrukturalistischen Wende werden grundsätzliche Aufgabenfelder einer (zeitgemäßen) musikpädagogischen Biographik erörtert. Die folgenden Überlegungen lassen sich als Plädoyer für eine Rehabilitation und verstärkte Berücksichtigung der Biographik als Forschungsfeld bzw. Unterrichtsgegenstand im Bereich der Musikpädagogik verstehen.

Biographik zwischen Faktizität und Fiktionalität

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Aufgaben und Zielen der Biographik führt zu der bereits in der Antike diskutierten Grundfrage zurück, ob sie eher ein Teilbereich der Dichtung oder der Geschichtswissenschaft ist. Sofern sie Fakten darstellt, ist sie dem Anspruch auf Wahrheit verpflichtet und gehört zur Historiographie. Sobald diese Fakten aber ausgelegt und interpretiert werden, ist sie ein Teilbereich der Poetik. Erstmals unterscheidet Aristoteles in seiner *Poetik* deutlich zwischen Biographik in der Dichtung und in der Geschichtsschreibung.

„Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen. Das Allgemeine besteht darin, darzustellen, was für Dinge Menschen von bestimmter Qualität reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit; darum bemüht sich die Dichtung und gibt dann die Eigennamen bei. Das Besondere ist, zu berichten, was Alkibiades tat oder erlebte“ (Aristoteles 1982, S.29).

Der grundlegende Unterschied liegt also zwischen objektivem Anspruch des Historikers (das Besondere) und fiktionalem Anspruch des Dichters (das Allgemeine und Mögliche).⁵ Während die Biographik in der Antike durch Konzentration auf das ‚ethos‘ als Teilbereich der Poetik betrachtet wurde, gilt sie heutzutage als „Zweig der Historiographie“ (Wellek & Warren 1969, S.61). Damit sind die Aufgaben eines Biographen die eines Historikers, der wiederum die Biographie wegen ihres Kunstcharakters verdächtigt, keine echte Geschichtsschreibung zu sein. Dagegen wird v.a. in Romanbiographien der poetischen Dimension der Biographik weiterhin Rechnung getragen, indem explizit narrative und fiktionale Dimensionen berücksichtigt und die ‚Bruchstücke‘ des Lebens als Collagen dargestellt werden.⁶ Deutlich wird somit der Grenzcharakter der Biographik zwischen Kunst und Wissenschaft. Aus dieser Unterscheidung ergibt sich auch die Schwierigkeit, Biographik als eigenständige Gattung zu beschreiben. Sie ist seit Plutarchs *Parallelbiographien* oder Suetons *Kaiserviten* sowohl eine Teildisziplin der Literatur- als auch der Geschichtswissenschaft. Besonders im 20. Jahrhundert haben sich aufgrund des Grenzcharakters neue Forschungszweige und Forschungsthemen etabliert, wie z.B. Biographie und Gender, Biographie und Psychoanalyse, Biographie als Medium inter- und

⁵ Im Deutschen lassen sich die Ausdrücke fiktiv und fiktional unterscheiden. Das, was fiktional ist, bringt die fiktive Welt hervor, während alles, was sich in der fiktiven Welt befindet, als fiktiv bezeichnet wird.

⁶ Siehe das Rainer Maria Rilke zugeschriebene Zitat: Die Geschichte des zerbrochenen Lebens kann nur in Bruchstücken erzählt werden.

transkultureller Kommunikation oder Biographie und Medialität. Überhaupt scheint in den letzten Jahren die Biographie „aus ihrer Schattenexistenz ans Licht auch der Academia getreten, wiewohl ihr immer noch das Odium schlechter Beleumdung nachhängt“ (Fetz 2009, S.6)⁷. Gemeint sind belletristische Lebensbeschreibungen, die auf Kommerzialisierung und Vermarktung zielen.

In der Geschichte der Musikpädagogik haben sich ausgehend von der grundlegenden Unterscheidung zwischen historisch-faktischen oder narrativ-fiktionalen Herangehensweisen unterschiedliche musikdidaktische Ansätze zur Biographievermittlung entwickelt, die im Folgenden ausführlich dargestellt werden. All diesen Ansätzen ist – so die These und die methodische Herangehensweise des vorliegenden Beitrags – eine Bezugnahme auf die musikalische Biographik⁸ und Hermeneutik gemeinsam, welche allerdings zeitlich verzögert erfolgte. Folgende drei Ansätze lassen sich festmachen: 1. Heroenbiographik, 2. Dokumentarbiographik und 3. Fiktionale Biographik. Während die ersten beiden Ansätze bereits musikdidaktisch konkretisiert wurden, fehlt eine musikpädagogische Aufarbeitung der fiktionalen Biographik, die im Folgenden geleistet werden soll. Alle drei Ansätze werden im Folgenden auch unter Rückgriff der hermeneutischen Implikationen beschrieben. Dabei werden zu jedem Ansatz zunächst Aspekte der musikalischen Biographik und Hermeneutik vorgestellt und anschließend deren musikpädagogische Adaptionen.

Heroenbiographik

Musikalische Biographik und Hermeneutik – Verstehen als Nacherleben

Im Anschluss an die Tradition Friedrich Schleiermachers betrachtet Wilhelm Dilthey im 19. Jahrhundert die Hermeneutik als zentrale Methode der Geisteswissenschaften und veranschaulicht daran gebundene Aufgabenbereiche an Formen der Selbst-/Fremdbiographie⁹. Hierbei thematisiert er den Zusammenhang zwischen ‚Erleben, Ausdruck und Verstehen‘ und erklärt die (Auto-)Biographie zur höchsten Form der Lebensdeutung sowie zur Grundlage geschichtlichen Verstehens.

„Das Verstehen ist ein Wiederfinden des Ich im Du; der Geist findet sich auf immer höheren Stufen von Zusammenhang wieder; diese Selbigkeit des Geistes im Ich, im Du, in jedem Subjekt einer Gemeinschaft, in jedem System der Kultur, schließlich in der Totalität des Geistes und der Universalgeschichte macht das Zusammenwirken der verschiedenen Leistungen in den Geisteswissenschaften möglich. Das Subjekt des Wissens ist hier eins mit seinem Gegenstand, und dieser ist auf allen Stufen seiner Objektivierungen derselbe“ (Dilthey 1970 [1910], S.235).

⁷ Ausführlich hierzu siehe Fetz 2009a.

⁸ Der Begriff *musikalische Biographik* umfasst die schriftliche Darstellung eines Lebenslaufes und ist sowohl in der historischen Musikwissenschaft als auch in der Literaturwissenschaft beheimatet. Es unterscheiden sich hierbei – wie bereits oben erwähnt – historische und ästhetische Ansätze.

⁹ Dilthey selbst verwendet den Ausdruck Hermeneutik selten, v.a. aber in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*. Er sah die Biographie hinsichtlich ihrer Möglichkeit nach Erkenntnis eingeschränkt, denn ihr fehlen die Instrumente zum Verständnis der allgemeinen Bewegungen, die „durch das Individuum als ihren Durchgangspunkt“ (Dilthey 1970 [1910], S.310) gehen.

Maßgeblich für den Verstehensprozess ist ein subjektiver Akt des Sich-Hineinversetzens, Nacherlebens und Nachbildens im Sinne einer Vergegenwärtigung des ursprünglichen Erlebnisausdrucks bzw. Schaffensvorgangs. Der schillernde Begriff ‚Erlebnis‘ rückt dabei alles Verstehen in einen schlüssigen Zusammenhang ein als das, „was im Fluss der Zeit eine Einheit in der Präsenz bildet, weil es eine einheitliche Bedeutung hat“ (ebd.)¹⁰.

Diese Form des Wiedererkennens existiert auch im Bereich der Kunst, indem das „musikalische Verstehen“ ein Ausdruck ist, „in welchem das Erlebnis hinein scheint in die historisch fortentwickelte Welt der Töne, in der alle Mittel, Ausdruck zu sein, sich in der historischen Kontinuität der Tradition verbunden haben“ (ebd., S.273). Das Wiedererkennen vollzieht sich aber nicht im Bereich der Biographik, denn ein Kunstwerk „will vom Autor überhaupt nichts sagen. Wahrhaftig in sich, steht es fixiert, sichtbar, dauernd da, und damit wird ein kunstmäßiges sicheres Verstehen desselben möglich“ (ebd., S.254). Dilthey sieht zwar eine enge Verbindung der Trias Leben (bios), Verstehen (hermeneuin) und Kunstwerk (ergon), negiert aber einen Wechselbezug zwischen Leben und Werk bzw. eine Form des Wiedererkennens biographischer Momente im Kunstwerk¹¹.

Hermann Kretzschmar zieht dann erstmals in seinem 1902 publizierten Aufsatz *Musikalische Hermeneutik* deutliche Querbezüge zwischen Musikwerk und Biographik und nennt drei publizistische Orte, in denen sich die musikalische Hermeneutik ausprägt: Musikzeitschriften, Presse und Musikerbiographik (s. Kretzschmar 2007 [1902]). Dabei bezeichnet er die absolute Musik als „Unheil“ und strebt eine von der musikalischen Faktur und dem daran gebundenen Affektgehalt ausgehende Inhaltsdeutung an. Die musikimmanente Idee der organischen Entwicklung (motivisch-thematischer Zusammenhang) entspricht dem Anliegen des Biographen, das Leben in seiner Stringenz nachzuzeichnen. Lebens- und Schaffensgeschichte bilden eine Einheit und bilden die Grundlage der romantischen Musikästhetik.

„Ob wir in der Kunst eigenes Leben ausleben, uns also schaffend an ihr beteiligen, oder nur fremdes nachleben wollen, das macht für das Verhältnis zu den Meisterwerken keinen wesentlichen Unterschied“ (Kretzschmar 2007 [1902], S.267).

Die musikalische Hermeneutik Kretzschmars greift auf das Hermeneutikmodell Diltheys zurück und radikalisiert dieses, indem das von Dilthey negierte Wechselverhältnis von Leben und Werk akzeptiert und als Prinzip verabsolutiert wird¹². „Während Dilthey feststellt, dass einem ‚Irrlicht‘ nachgehe, wer an die Zweifachheit von Erlebnis und Musik glaube, [...], geht Kretzschmar offenbar nicht nur von der Dopplung der Sphären aus, sondern glaubt mit dem

¹⁰ Diltheys Ansatz ist aus heutiger Sicht überholungsbedürftig. Das gilt insbesondere für die methodologische Trennung von Natur- und Geisteswissenschaft, für die von ihm festgelegte Beziehung der Hermeneutik auf Erkenntnistheorie und für das Verhältnis der Geisteswissenschaften zur geschichtlichen Welt.

¹¹ Bereits kurz nach Diltheys Tod steht seine Theorie unter ‚Historismusverdacht‘, da sie jeden Gedanken als eine von konkreten Umständen bedingte Sonderform des Menschlichen darstellt und keinerlei Platz übrig hat für absolute Wahrheit.

¹² Kretzschmars hermeneutisches Konzept verdankt sich zweier großer Einflussfaktoren: dies ist zum einen die Anknüpfung an die Kritik Hanslicks in Bezug auf die poetische Verbalisierung von Musik und zum anderen eine Bezugnahme auf die Hermeneutik Diltheys. Diese ist bei ihm allerdings eher „als ein willkommenes Vehikel, um nun auch theoretisch und terminologisch das zu legitimieren, was an Verfahren der Musikbeschreibung innerhalb der Konzertführer bereits ausgiebig praktiziert worden war“ (Schirpenbach 2006, S.112).

Affektbegriff ein Mittel in den Händen zu halten, das eine dritte vermittelnde Ebene bezeichnet, auf der jener Transfer sogar weitgehend authentisch stattfinden kann (Schirpenbach 2006, S.112).

Die Glorifizierung der Musiker in der musikalischen Hermeneutik deckt sich mit den Zielen der musikalischen Biographik in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Diese umfasst weitestgehend knapp gefasste, lexikalische Darstellungen des Lebensweges, die durch fiktive Anekdoten ergänzt werden, um den heldenhaften Charakter deutlich hervortreten zu lassen. Das dargestellte Menschenbild dient als eine „in erster Linie einer nationalorientierten und ausschließlich auf Musiker männlichen Geschlechts bezogene Heroengeschichtsschreibung“ (Borchard 2004, S.32). Im Sammelsurium unterschiedlichster Darstellungsformen entstehen im 18. Jahrhundert Enkomien und Nekrologe (Carl Ph. E. Bach: *Nekrolog auf J. S. Bach* (1754)), Sammlungen biographischer Skizzen (Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenforte* (1740)) und aufklärerische Komponisten-Porträts (John Mainwaring: *Memoirs of the life of the late G. F. Handel* (1760)). In diesen Biographien finden sich noch keine hermeneutischen Bezüge im Sinne einer biographischen Interpretation des Werks, wohl aber die Berücksichtigung von Kompositionen in einem bestimmten Lebensabschnitt.

Unter Bezugnahme auf Johann Gottfried Herder wird im 19. Jahrhundert zunehmend eine Konzentration auf das Innere, die individuelle Persönlichkeit („Seele“), gefordert. Herder kritisiert dabei, wie später Dilthey und Gadamer, eine „Überdehnung der szientistischen Vernunft“ (Spahn 2011, S.426) und fordert eine intersubjektive Form des Verstehens, die sich der erklärenden Rationalität entzieht. Unter Rückgriff auf Johann Wolfgang von Goethe sieht er die Hauptaufgabe der Biographie darin, „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt“ (Goethe 1986 [1811], S.11). Ganz im Sinne Herders und Goethes konzentrieren sich die Musikerbiographien von Otto Jahn (*Mozart* (1856-59)), Friedrich Chrysander (*Händel* (1858-67)) und Phillipp Spitta (*Bach* (1873-80)) auf das Vorbild des Entwicklungsromans und die Darstellung einer in sich stimmigen, konsequent verlaufenden Lebensgeschichte unter Rückgriff einer „narrative[n] Harmonisierung“ (Scheuer 1979, S.44).

Diese zu großen Teilen auch literarischen Arbeiten wirken sich auf die Theorie der musikalischen Biographik aus. So sieht Hermann Abert in seiner 1920 erschienenen Abhandlung *Über Aufgaben und Zeile der musikalischen Biographik* den Hauptzweck der Biographik, „den Künstler dem Leser in einem lebendigen Gesamtbild vorzuführen“ (Abert 1920, S.417). Er kritisiert eine historische Betrachtungsweise des 18. Jahrhunderts, die alles Vergangene als veraltet bezeichnet. Erst mit Herder, so Abert, wird eine Darstellungsweise möglich, die geschichtliche Fakten in einen Kausalzusammenhang stellt und den Künstler wieder in eine „lange Kette von Erscheinungen“ einordnet, in der er zu „einer geschichtlichen Größe wächst“ (ebd.). Wie in der musikalischen Hermeneutik Kretzschmars werden bei Abert die Grenzen zwischen Fiktion und Faktendarstellung zu Gunsten einer inhaltsästhetischen Deutung der Musik aufgehoben. Im Zentrum steht weiterhin die Glorifizierung des Musikers, die sich durch den sich anbahnenden Geniekult ausweitete und den Aufschwung der Musikerbiographik im 19. und 20. Jahrhundert begründete. Das ‚Heroenprinzip‘ segnet den porträtierten

Künstler mit einem „Heiligenschein, und sein zerrissenes Dasein wird ein harmonisches Product“ (Herman Grimm, zit. nach Scheuer 1979, S.84).

Musikpädagogik – Patriotische und religiöse Bilder großer Meister

Im Bereich der Musikpädagogik wird die Biographievermittlung in Musikschulbüchern erstmals in den 1940er Jahren thematisiert. Die dort enthaltenen Lieder mit patriotisch-religiösen Texten dienen zur Stärkung der deutsch-nationalen Gesinnung. *Die Garbe* von H. W. Schmidt und A. Weber sowie die *Deutsche Musikkunde* von A. Strube, beide im Kriegsjahr 1942 erschienen, orientieren sich am „Typus der Heroenbiographik“ (Hoffmann 1994, S.6). Als erste Publikation, die ausschließlich Biographien von Komponisten beinhaltet, erscheint dann 1952 Erich Valentins *Kleine Bilder großer Meister*, die laut Untertitel als *Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege* gedacht sind. Die insgesamt 55 kurzen Texte und dazugehörigen Bildporträts sind lexikalisch angelegt, so dass sich der Lehrer/Schüler einen Überblick über das Leben machen kann.

„Erinnerungen an Franz Liszt: Als universale Persönlichkeit, die noch Beethoven kannte und Wagner nahe stand, die den Jungen und Unbekannten die Tore auftrat, war er berufen, so etwas wie der waltende Geist seines Jahrhunderts zu sein“ (Valentin 1975 [1952], S.96).

Auch wenn die faktischen Aussagen weitestgehend zutreffend sind, ist die Sprache „partiell pathetisch überhöht“ (Nimczik 2003, S.5). Dabei wird weder ein Wechselbezug zwischen Werk und Leben gesucht noch didaktisch-methodische Bezüge aufgegriffen, wie dies der Untertitel verspricht. Vielmehr dienen die biographischen Grundinfos dazu, Zusatzmaterial bei der Beschäftigung mit der Musik im Unterricht zu bieten.

Auch nach Kriegsende hält die Musikpädagogik weiter an der Heroenbiographik fest. Dies verdeutlicht z.B. die Wiederauflage der oben genannten Musikbücher. Weitere Neuerscheinungen wie *Musik in der Schule* oder *Musik im Leben* oder sogar Michael Alts *Das musikalische Kunstwerk* schließen sich dieser Tradition an und versehen ihre Bücher mit biographischen Zusatzinformationen. Das zu dieser Zeit vorherrschende Interesse an der Biographik liegt zum einen im Erfolg populärwissenschaftlicher Musikerbiographien¹³ und zum anderen in der Berücksichtigung der v.a. in der Geschichtsdidaktik vertretenen Auffassung, dass „sich unser Geschichtsbild um Persönlichkeiten gruppieren muss“ (Schmidt 1985, S.133).

Dokumentarbiographik

Musikalische Biographik und Hermeneutik – Wirkungsgeschichte des Kunstwerks

Der besondere Stellenwert der Ästhetik in der Hermeneutik setzt sich dann im 20. Jahrhundert v.a. bei Hans Georg Gadamer weiter fort, der *Wahrheit und Methode* mit der Sonderform des ästhetischen Verstehens beginnt. Ähnlich wie Dilthey konzipiert er seine Hermeneutik als eine Form des Wiedererkennens. Das in einer Tradition Verstandene lässt sich durch ein Gespräch zwischen Ich und Du (Horizontverschmelzung) weiter fortsetzen, welches durch das Vorverständnis vermittelt ist. Hierdurch bleiben das Kunstwerk und der Künstler/Autor als beständig vermittelndes und objektivierbares Geschehen stets gegenwärtig. „Das Subjekt der

¹³ Vgl. z.B. Franz Werfels *Verdi* (1923) oder Felix Huchs *Beethoven* (1927-1932).

Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst“ (Gadamer 1960, S.108).

Allerdings besitzt, wie schon bei Dilthey, die Biographie bzw. das Leben des Autors im Rahmen der Hermeneutik Gadamers keinen besonderen Stellenwert, da ein Dialog zwischen Kunstwerk und Subjekt gesucht wird. Es ist auffallend, dass sich Gadamer gegen eine Biographisierung des Werkes sperrt. Der Opposition von erlebnisorientiertem Subjekt und ästhetischem Objekt (Dilthey) stellt Gadamer eine Ontologie des Kunstwerks gegenüber, im Sinne einer dynamischen Kunstbegegnung, in der ‚Wahrheit‘ erkannt wird. Traditionszusammenhänge und Vorurteile sind dabei keine Störungen, sondern produktive Bedingung des geschichtlichen Verstehens.

Ab den 1970er Jahren des letzten Jahrhunderts ist ein (erneutes) Interesse der Musikwissenschaft an Hermeneutik zu verzeichnen, die sich v.a. in dem 1975 von Carl Dahlhaus herausgegebenen Sammelband *Musikalische Hermeneutik* dokumentiert (vgl. Dahlhaus 1975a). Die verstärkte Berücksichtigung der musikalischen Hermeneutik verdankt sich v.a. der Wirkung von Gadamers *Wahrheit und Methode* (1960), die aber gleichzeitig zu einer „Entfremdung zwischen Biographik und Hermeneutik“ (Danuser 1986, S.58) und einem Hiatus zwischen Leben und Werk führt, so dass das ehemalige Ergänzungsverhältnis sich zu einem Gegensatzverhältnis verkehrt. Indem die Biographik das Leben (bios) eines Musikers darstellt, das mit dem Tod ein Ende findet, konzentriert sich die Hermeneutik auf die Wirkungsgeschichte des Werks (ergon), das sich ästhetisch immer wieder neu vergegenwärtigt. In der Hermeneutik wird daraufhin die tiefe Kluft zwischen historischer Genesis und ästhetischer Geltung bzw. zwischen Entstehung und immanentem Sinngehalt hervorgehoben. Insbesondere Carl Dahlhaus stellt in seiner Glosse *Wozu noch Biographien?* das Existenzrecht dieser Gattung grundsätzlich in Frage: „Die biographische Fundierung musikalischer Werke ist auch dort, wo sie rekonstruierbar erscheint, für die Interpretation irrelevant“ (Dahlhaus 1975, S.82).

Dahlhaus bezweifelt ein wissenschaftliches Daseinsrecht der Komponistenbiographie und kritisiert die aus der Verbindung von Musik und Leben hervorgegangenen Probleme des Historismus („Monumentalformat“), der Idealisierung („Heroencharakter“) und der kommerziellen Popularität („Geschwätz“), um den reinen ästhetischen Gehalt des Werkes (durch die Musikanalyse) aufrecht zu erhalten¹⁴. In nicht ganz so radikaler Weise fordert Hermann Danuser, die Biographik als „Hilfswissenschaft“ (Danuser 1975, S.287) zu verstehen, um so die „poetologischen Intentionen“ (ebd.) des Komponisten zu berücksichtigen.

Unter Einfluss der musikwissenschaftlichen Diskussionen entstehen im 20. Jahrhundert so genannte Dokumentarbiographien, die sich streng wissenschaftlich auf die Sammlung zeitgenössischer Quellen konzentrierten.

„Die Vorarbeiten erfordern ein emsiges, unermüdliches, mit Umsicht, Spürsinn, Findigkeit, Gründlichkeit und Sorgfalt betriebenes Ausgraben, Aufsuchen und Erforschen aller Quellen und Quellchen, das Sammeln alles Erreich- und Erschließbaren und das Studium des zeit-, gesellschafts- und kulturgeschichtlichen Horizonts“ (Rehberg & Rehberg 1954, S.50).

¹⁴ Vgl. auch die Kritik von Guido Adler an einer inhaltsästhetischen Deutung von Musik und einer zwischen Fiktion und Faktendarstellung fließenden biographischen Schreibweise.

Vorbild für die Dokumentarbiographie ist *Franz Schubert – Sein Leben in Bildern* (1913) von Erich Deutsch, der darauf zielt, ursprünglich gegensätzliche Methoden wie Philologie und Biographik miteinander in Bezug zu setzen. Dies hat zur Folge, dass Biographen zu Musikwissenschaftlern und Herausgebern werden, die unkommentiert Quellenmaterial sammeln und aneinander reihen. Unter der Annahme, dass das „Buch der Tatsachen“ ein „Selbstaussdruck eines Lebens“ (Deutsch 1913, S.V) ist, wird der Anschein einer objektiven Biographie in Form der vollständigen werkimmanenten Quellenerschließung gewahrt. Hermeneutische Aspekte im Bereich eines zu interpretierenden Verhältnisses von Leben und Werk sollen so gut wie möglich verdeckt werden.

Während in Westdeutschland die Position von Dahlhaus und seinen Schülern bis heute weiter vertreten wird, beschäftigt sich die marxistische Musikwissenschaft auf zwei internationalen Tagungen (1977 und 1981) mit dem Verhältnis von Kunstwerk und Biographie und positioniert die Biographie vermittelnd zwischen Kunstwerk und Gesellschaft (vgl. Goldschmidt 1978, Schmidt 1985)¹⁵. Harry Goldschmidt geht von einem „Umschlag“ von Leben in Kunst aus, so dass sich eine enge Parallelität zwischen Leben und Werk ergibt.

„Das Kunstwerk steht nicht neben dem Leben. [...] Bei aller Verselbständigung zu einem zweiten, ideellen Dasein integriert es in das Leben zurück, weil das Leben alle Quelle der Kunst ist und bleibt. [...] Früher oder später muß [...] jede biographische Fragestellung auf jenen archimedischen Punkt gelangen, wo das Leben in Kunst umschlägt“ (Goldschmidt 1978, S.439f.).

Gefordert wird eine „psychologische Annäherung“ zwischen „Kunstwerk und individueller Persönlichkeitsstruktur des Schöpfers“ (Schmidt 1985, S.40) mit allen zur Verfügung stehenden (empirischen) Methoden, um der irrationalen Basis von „Intuition und subjektiver Evidenz“ (ebd., S.39) entgegenzuwirken.

Musikpädagogik – Sozialwissenschaftliche Perspektiven

In den 1970/80er Jahren wird im Rahmen von Reformbestrebungen durch die Studentenbewegungen die Orientierung an „alte Meister“ und die „germanozentrische Perspektive“ (Hoffmann 1994, S.7) kritisiert. Auch wenn die Einbindung von jüdischen Komponisten, von Komponistinnen sowie von Vertretern der Avantgarde gefordert wird, ist durch die grundlegende Kritik an einem personalisierenden Unterricht, der sich an der unkritischen Verehrung von Autoritäten orientiert, „in Fachpublikationen und Schulbüchern das Ende des biographischen Prinzips besiegelt“ (ebd.). Neue Systematisierungen werden erstellt, in denen vereinzelt biographische Aspekte in sozialgeschichtliche Darstellungen (Musikstädte, Musikerberufe) eingebunden werden (*Musik um uns*). Im Zentrum steht nach wie vor das Kunstwerk als solches und eine daran gebundene werkimmanente Interpretation. Diese ‚Biographie-Abstinenz‘ ist sicherlich auch auf die Wirkung der Biographie-Diskussion in der Musikwissenschaft zurückzuführen und hängt damit zusammen, dass in innovativen musikdidaktischen Konzepten, wie z.B. der Auditiven Wahrnehmungserziehung, kein Platz für ‚große Meister‘ ist (vgl. Hoffmann 1994). Anfang der 1970er Jahre, und somit kurz vor dem erneuten Interesse der

¹⁵ Die musikalische Biographik orientiert sich hierbei implizit an den Grundsätzen des historischen Materialismus, indem Biographien als ‚Produkte‘ betrachtet werden, deren Austausch dann die Grundlage einer Gesellschaftsordnung bildet.

Musikwissenschaft an der musikalischen Hermeneutik, erklärt Karl Heinrich Ehrenforth diese als musikalische Ausbildungslehre und sucht eine „Begegnung zwischen Hörer und Musikwerk“ (Ehrenforth 1971, 41). Unter Berücksichtigung von Gadammers *Wahrheit und Methode* wird nach den Bedingungen und der Struktur des Verstehens unter Berücksichtigung des verstehenden Subjekts (Schüler) und dessen Verstehenshorizonten gefragt. Auch wenn die *Didaktische Interpretation von Musik* den Anspruch besitzt, „die Intention der Komposition und ihre Einbindung in das historische Umfeld ihrer Entstehung zu reflektieren“ (ebd., S.42), wird hierbei der Komponist als ‚Schöpfer‘ der Musik ausgeschlossen, da „das sich am ‚Objekt‘ fortwährend korrigierende Hineinwachsen des gesprächsbereiten, im ‚Anderen das Eigene‘, im ‚Eigenen das Andere‘ (Gadamer) suchenden Hörers“ (ebd., S.41) im Zentrum steht¹⁶. Das ehemalige Wechselverhältnis zwischen Werk und Komponist hat sich in einen wirkungsgeschichtlichen Dialog zwischen Komponist und Hörer gewandelt. Mitte der 1980er-Jahre entsteht vereinzelt ein erneutes musikpädagogisches Interesse an den Möglichkeiten der Biographievermittlung. Auf der 16. Bundesschulmusikwoche in Ludwigshafen findet ein Symposium zum Thema „*Werkimmanenz und Lebensgeschichte. Die Komponistenbiographie als Erkenntnisquelle in Schule und Hochschule: Positionen – Konzepte – Erfahrungen*“ statt, an der unter der Leitung von Peter Becker der Musikwissenschaftler Hermann Danuser und der Musikpädagoge Dietmar Ströbel teilnehmen und ihre Positionen im Berichtband veröffentlichen. Thematisch konzentriert sich das Symposium auf die Rehabilitation der biographischen Methode, die „als Vermittlungshilfe ins Kreuzfeuer der Kritik geriet“ (Becker 1986, S.57) und den Zielvorstellungen des „mündigen Hörens und kritischer Distanznahme“ (ebd.) widerspricht. Gleichmaßen soll aus musikdidaktischer Sicht die Möglichkeit zur Identifikation und Selbsterkenntnis neu diskutiert werden. So wird trotz der ideologiekritischen Wende der 1970er Jahre erneut davon ausgegangen, dass die Komponistenbiographie „den Zugang zur Musik erschließen und das Interesse an Musik fördern und wachhalten“ (ebd.) kann. Und ganz in Sinne Diltheys kann sie „eine Hilfe sein für das Fremdverstehen, indem der einzelne seine eigene Geschichte vor dem Hintergrund fremder Lebensgeschichten erfährt“ (ebd.). Die Stellung der Biographik zwischen autonomem Kunstanspruch und Werkverstehen durchzieht die Beiträge, wobei alle Autoren – selbst Hermann Danuser – eine positive Einstellung zur Biographik als Verstehenshilfe einnehmen.

„Überall dort, wo menschliches Handeln musikhistorische Relevanz besitzt – bei der Institutionengeschichte, der Aufführungspraxis, der Gattungsgeschichte, den Instanzen von musikalischer Tradition insgesamt, ist auch die Biographik gefordert“ (Danuser 1986, S.73).

In den 1990er Jahren distanziert sich Freia Hoffmann von einer Rehabilitierung des Komponistenporträts, da die Geschichte der Musikdidaktik gerade durch die ideologiekritischen

¹⁶ Es ist auffallend, dass Ehrenforth zur Veranschaulichung der Didaktischen Interpretation von Musik biographisch bedeutsame Musikbeispiele anführt, diese aber nicht didaktisch auswertet: So hat ihn der zweite Satz aus dem *Divertimento für Streichorchester* von Béla Bartók „beim ersten Hören tief beeindruckt. Dieser Eindruck erhielt seine Tiefe durch das Zusammentreffen zweier Komponenten: die schmerz erfüllte Expressivität der Musik und das Wissen um ihr Entstehungsdatum (Sommer 1939). [...] Hier – so wurde mir klar – war ein Stück der eigenen Erfahrung mit dem Phänomen Krieg, ein Stück des eigenen Lebens Musik geworden“ (Ehrenforth 1971, S.44).

Entwicklungen in den 1970er Jahren „keine Form des Komponistenporträts aufweist, die rehabilitiert werden könnte“ (Hoffmann 1994, S.8). Im Hinblick auf eine narrative Musikbiographik hebt sie zwar positiv die Personen und ereignisbezogenen Momente hervor, macht aber gleichsam darauf aufmerksam, dass argumentierende Darstellungsformen nötig sind, in denen Thesen überprüft werden müssen. Es sollen Quellen und Fakten gesucht werden, welche die Biographie als wahr und rational nachvollziehbar erscheinen lassen. Sie unterstreicht, dass biographische Informationen nur dann im Musikunterricht von Relevanz sind, wenn sie „faktisch korrekt und auf dem neuesten Stand der Forschung“ (ebd., S.9) sind. Hoffmann geht es um eine Wende von einer Personalisierung zu einer Sozialisierung der Musik, um der Fixierung auf übermächtige Subjekte zu entgehen und sie im zeitgeschichtlichen Kontext einzubinden.

Eine erstmals ausführliche und differenzierte wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der *musikpädagogischen Biographieforschung* erfolgte im gleichnamigen Sammelband, der in Zusammenhang mit einer AMPF-Tagung 1997 publiziert wurde. Die Beiträge konzentrieren sich allerdings auf eine musiksoziologische und musikpsychologische Auseinandersetzung und weniger auf musikdidaktische Aspekte. So hebt der Herausgeber Rudolf-Dieter Kraemer im Vorwort hervor, dass der Biographieforschung „besondere Aufmerksamkeit“ (Kraemer 1997, S.10) zukommt, die auf „verstärkte Bemühungen um das Verstehen lebensweltlich und geschichtlich-biographischer Prozesse im Rahmen neuerer entwicklungspsychologischer und sozialisationstheoretischer Theorien, der Hinwendung zum Subjekt sowie der Einführung qualitativer Verfahren der Datengewinnung zurückzuführen sind“ (ebd.). Die Vielfalt der Aspekte biographischer Forschung wird von Kraemer in verschiedenen Ansätzen und Ebenen dargestellt:

„I. Ansätze

1. Biographien als Produkte und Objekte historiographischer Aufarbeitung
2. Autobiographien als Instanzen der Selbstvergewisserung und Orientierung
3. Lebenslange Entwicklungs- und Bildungsverläufe
4. Biographien als ‚soziale Konstrukte‘
5. Biographische Zeugnisse als Forschungsinstrumente (qualitative Forschung)
6. Biographische Aspekte des Musikunterrichts

II. Ebenen

1. Biographieforschung als Zweig historiographischer Forschung
2. Biographieforschung als Sichtweise
3. Biographieforschung als Methode
4. Biographieforschung als didaktische Aufgabe“ (Kraemer 1997, S.12ff.)

Auffällig ist, dass die musikdidaktische Auseinandersetzung den letzten Punkt der Aufzählung bildet, so dass anscheinend den anderen Ansätzen größerer Stellenwert zukommt. Der Grund hierfür liegt laut Kraemer darin, dass sich die Musikpädagogik von dem ideologischen Missbrauch der Musikerbiographik weiter zu befreien hat. Hierzu zählt er die „anekdotenhafte Freizügigkeit der Autoren im Umgang mit historischen Fakten, die Vermengung authentischer Dokumente mit Aussagen von Zeitgenossen, Zitaten aus Musikerromanen und aus der musikwissenschaftlichen Literatur, die eurozentristische, vergangenheitsbezogene und frauenfeindliche Auswahl der Komponisten und vieles andere mehr“ (ebd.). Kraemer fordert für den

Musikunterricht, das Leben von Menschen aus primär sozialwissenschaftlicher und alltags-theoretischer Perspektive zu untersuchen, wie z.B. in bestimmten Lebenszusammenhängen. Hierdurch wird der „Weg frei für Möglichkeiten der Identifikation oder Distanzierung“, indem das „Subjekt zum gleichwertigen Partner des Hörobjektes“ (ebd.) gemacht wird.

Auffallend an der Aufzählung ist zudem, dass trotz des von Kraemer angesprochenen Identifikationsangebots und der Subjekt/Objekt-Relation weitere Verweise zur musikalischen Hermeneutik oder anderen Bezugswissenschaften nicht gesucht werden. Vielmehr soll die Biographik auch aus musikpädagogischer Perspektive wieder auf ein größeres wissenschaftliches Fundament gestellt werden, indem an sozialwissenschaftliche Forschungsansätze angeknüpft wird.

Fiktionale Biographik

Musikalische Biographik und Hermeneutik – Poststrukturalismus und Romanbiographik

Ab den 1970er Jahren erfolgt insbesondere durch die Kritik von Jürgen Habermas an *Wahrheit und Methode* eine grundlegende Skepsis gegenüber hermeneutischen Verfahren¹⁷. Er kritisiert die „Rehabilitation des Vorurteils“ (Habermas 1973, S.48) sowie den Autoritäts- und Traditionsbegriff Gadamers. Gefordert wird aus ideologiekritischer Perspektive eine Reflektion von Verstehensprozessen. Dies führt dazu, dass ab den 1970er Jahren der Begriff Hermeneutik nicht mehr explizit verwendet wird.

Allerdings wird die von Habermas geforderte Ideologiekritik im so genannten Poststrukturalismus als kritische Instanz gegenüber totalisierenden Tendenzen philosophischer Theorien der Moderne, zu denen angeblich auch die traditionelle Hermeneutik gehört, implizit weiter geführt¹⁸. Entgegen den Vorstellungen des Strukturalismus ein objektiviertes Modell für die Beschreibung kultureller Phänomene zu entwickeln, zeigen Poststrukturalisten auf, dass es keine stabilen Strukturen gibt. So spricht Roland Barthes von einer „pluralité des entrées“ (Barthes 1970, S.11) und wehrt sich gegen verbindliche Sinndeutungen. Kritisiert werden „die hermeneutischen Thesen vom Text als verschrifteter Form der Erinnerung“, vom „Verstehen als Fundament der Interpretation“ und vom „Vorrang des Subjekts gegenüber dem Text“ (Bossinade 2000, S.153). Ein Text ist ein ausschließlich schriftliches Zeugnis, der keine Einfühlung in die Absicht des Autors im Sinne der Rezeptionsästhetik verlangt. Daraus folgt ein

¹⁷ Vgl. Habermas 1973 sowie die grundlegende Diskussion über eine ‚Hermeneutik des Verdachts‘ ausgehend von Nietzsche über Marx, Freud und Foucault.

¹⁸ Der Poststrukturalismus lässt sich als ein Ansatz ab den 1960er Jahren beschreiben, der „die Aufmerksamkeit auf die unterbelichteten oder verdrängten Prozesse der Sprache richtet und sie nach Möglichkeit zu reaktivieren sucht“ (Bossinade 2000, IX). Auch wenn poststrukturalistische Autoren, wie z.B. Jacques Derrida, sich von traditionellen hermeneutischen Vorstellungen absetzen, gibt es einen Dialog mit Gadamer über dessen Vorstellungen des Verstehens. Parallelen ergeben sich über das geteilte Heideggererbe. Gadamer und Derrida lernten sich in den frühen 1980er Jahren kennen und es entspann sich eine Art Freundschaft und kritische Auseinandersetzung mit Hermeneutik. Als Gadamer starb, hielt Derrida 2003 die Festrede zur Gedenkfeier. Zudem gibt es ein gemeinsames Interesse an der Ästhetik (insbesondere der Lyrik). Vgl. hierzu Derrida 2004.

auf die inneren Strukturen des Textes ausgerichtetes Literaturverständnis. Die signification (Bedeutung) tritt hinter die significance (Bedeutungsprozess) zurück.

Aus der kritischen und skeptischen Zuschreibung verbindlicher Sinndeutungen erfolgt zwangsläufig eine radikale Dezentrierung des modernen Subjektbegriffs. Die Lebensgeschichte wird als „Illusion“ und als nicht verallgemeinbarer „common-sense-Begriff“ bezeichnet, der „in das wissenschaftliche Universum eingeschmuggelt wurde“ (Bourdieu 1991, S.109). Diltseys Ansatz von einer unhintergehbaren Individualität, die sich aus Einzelteilen zusammen setzt und in der ganzen Bedeutung erkannt wird, ist im 20./21. Jahrhundert nicht mehr haltbar.

„Und diese Singularität eines jeden solchen einzelnen Individuums, das an irgendeinem Punkte des unermesslichen geistigen Kosmos wirkt, läßt sich, gemäß dem Satz: Individuum est ineffabile, in seine einzelnen Bestandteile verfolgen, wodurch sie erst in ihrer ganzen Bedeutung erkannt wird.“ (Dilthey 1966 [1883], S.29)¹⁹

Die Rekonstruierbarkeit eines Lebens wird aus poststrukturalistischer Sicht radikal in Frage gestellt. Das Individuum ist ‚transzendental obdachlos‘ und es gibt kein ‚Bestandteile‘, die zusammengesetzt werden könnten, um die Differenz zwischen Ich und Anderer durch die ‚Unfassbarkeit des Individuums‘ (individuum est ineffabile) zu überwinden.

Unter Kritik gerät die insbesondere in der traditionellen Hermeneutik vertretene Position eines Wirkungszusammenhangs. Während Gadamer ‚klassischen‘ Texten einen Wahrheitsanspruch zuschreibt, da sich in ihnen ein voriges Bewusstsein abbildet, so lehnt der Poststrukturalismus solche Vorstellungen von einer vorangehenden und sich durch die Zeit bewahrenden Bedeutung als Metaphysik ab. Dort wo Gadamer noch einen kontinuierlichen Dialog zwischen Autor und Text sucht, sieht Derrida eine „diskontinuierliche Umstrukturierung“ und eine „Aufhebung aller Vermittlung“ (Derrida 2004, S.53) mit dem geschichtlichen Verstehen.

Das Verfahren, welches dies ermöglicht, nennt er ‚Dekonstruktion‘, deren Ziel es ist, die „Bodenlosigkeit all unseres Verstehens in der prinzipiellen Zwei- oder Vieldeutigkeit der Zeichen vor Augen zu führen“ (Gessmann 2004, S.100). Unter Rückgriff auf die strukturalistische Linguistik von Ferdinand de Saussure werden Zeichen als die Gegenwart eines Abwesenden betrachtet, da sie auf die Differenz zu anderen Zeichen eines Systems verweisen. Wenn Bedeutung in einem selbst nicht Bedeutenden liegt, dann kann es auch keine Wahrheit oder eine stringente Weitergabe vom Autor über den Text zum Leser geben. Derrida wendet sich somit gegen Saussures Auffassung von Sprache als reguliertes System. Die Dekonstruktion grenzt Derrida explizit von traditionellen, hermeneutischen Textinterpretationen ab, denn sie sei „keine Hermeneutik, weil der Sinn als letzte Schicht des Textes immer geteilt oder vielfältig ist und sich nicht zusammenfügen läßt“ (Derrida in Rötzer 1987, S.71). Diese Form der ‚disseminalen Lektürepraxis‘ sieht in Form einer ‚Sinnstreuung‘ in jeder Interpretation nur ein Keim weiterer Interpretationen, in denen Nicht-Verstehen zur Geltung gelangt. Der Poststrukturalismus ist somit daran interessiert, „allem Nicht-Verstehen in allem hermeneutischen

¹⁹ Das Zitat „Individuum est ineffabile“ stammt aus der Antike und findet sich bei Platon und Aristoteles. Aus erkenntnistheoretischer Sicht wird hierunter das begriffliche Erfassen von Allgemeinem verstanden, wodurch eine Wissenschaft vom Einzelnen nicht möglich ist. Im 20. Jahrhundert hat Franz von Kutschera erneut hervorgehoben, dass Individuen eine unendliche Fülle an Eigenschaften aufweisen, die durch Allgemeinbegriffe nie vollständig beschreibbar sind.

Verstehen nachzuspüren“ (ebd., S.102). Die daran gebundene These von der Negativität des Sinns lautet, dass es „am Grunde allen Verstehens ein Zusammenspiel von Sinn und Nicht-Sinn“ (Münker & Roesler 2000, S.120) gibt.

Die ‚Methode‘²⁰ der Dekonstruktion hat auch Einzug in die Ästhetik in Bezug auf Fragen der Werkinterpretation gefunden, zumal Derrida jegliche Form als Text versteht, die eine auszulegende Spur beinhaltet.

„Das, was ich Text nenne, ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere. Eine Spur ist weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit“ (Derrida in Engelmann 2004, S.20).

Auch die Biographik lässt sich als eine Art Spurensuche begreifen, die auf einem zu dekonstruierenden Zeichensystem basiert²¹. Diese Suche abzuschließen, würde bedeuten, das Spiel der Differenzen aufzugeben, was einer totalitären Haltung entspräche. Vielmehr gilt es, das „Spiel zu spielen“ (Münker & Roesler 2000, S.120) und die Spuren ohne Anspruch eines in sich schlüssigen Gesamtzusammenhangs weiter zu verfolgen. Dieser Verlust des Sinns eröffnet für Derrida die Möglichkeit der Konstruktion ästhetischer Negativität, die allem Verstehen immer schon zugrunde liegt (vgl. Derrida 1997)²². So kann das Konzept der Dekonstruktion von der *différance* bis zur Spur als „verallgemeinerte Struktur ästhetischer Erfahrung“ (Menke 1988, S.179) gedeutet werden.

Dieser im Begriff der negativen Erfahrung angedeutete „Mangel des Selbst“ über keine „monadische Selbstgegenwärtigkeit“ (Frank 1986, S.118) zu verfügen, sondern nur in Bezug auf Andere zu einer Evidenz von sich selbst zu gelangen, führt zu einem notwendigen Begriff intersubjektiver Verständigung. Individuen gleichen im Diskurs ihre Interpretationen von Welt ab: sie tun etwas, was man ‚doing biography‘ bezeichnen könnte“ (Fetz 2009, S.37).

„Man könnte sagen, Biographie ist eine sozial hoch voraussetzungsvolle Form der wechselseitigen Typisierung und Identifikation von Individuen, die zwischen kategorialer Typisierung und ‚individuellem Format‘ changiert.“ (Dausien & Kelle 2005, S.202)

Mit Manfred Frank ließe sich so der Post- als Neostrukturalismus bezeichnen, denn in ihm wird Saussures These, die Sprache sei eine Form differentieller Relationen, radikalisiert. Begriffe wie Text oder Kunstwerk sind, sofern sie als objektiv rekonstruierbare Substanzen gedacht werden, unmöglich. Die Analyse und Interpretation von Texten wird durch die Beschreibung diskursiver Praktiken ersetzt.

Die antihermeneutischen Grundprinzipien des Poststrukturalismus wirkten sich auf andere Wissenschaften, wie z.B. die Musikwissenschaft, aus. Anfang der 2000er Jahre kritisiert

²⁰ Derrida selbst versteht allerdings die Dekonstruktion nicht als „Methode“, da diese universell anwendbar und wiederholbar sein müsste. Die Dekonstruktion setzt die Umwandlung selbst des Begriffes des Textes und der Schrift voraus.

²¹ Zur biographischen Spurensuche im Musikunterricht vgl. Oberhaus 2004; 2005; 2010; 2012.

²² Ähnlich wie Gadamer hat sich Derrida immer wieder mit ästhetischen Fragen auseinandergesetzt und auch der Biographik einen großen Stellenwert zugeschrieben. So hat er z.B. Nachrufe für bekannte Philosophen verfasst (Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Emmanuel Levinas, Jean-Francois Lyotard und Hans Georg Gadamer), die sich auch als Auseinandersetzung mit den Grenzen der Biographie verstehen lassen.

Beatrix Borchard deutlich die musikgeschichtliche Tradition der musikalischen Biographik von Adler bis Dahlhaus und fordert einen Wandel hinsichtlich den Aufgaben und Zielen der musikalischen Biographik. Das betrifft v.a. die Dokumentarbiographien und den apodiktischen Stellenwert des Quellenmaterials. Sie versteht Biographik als *Lücken schreiben* und hebt den Mangel an vollständigen biographischen Daten als positives Moment der Lebensbeschreibung hervor.

„Leerstellen, weiße Flecken sind also kein beklagenswertes Manko, sondern essentiell: Die Eigenschaften allen Quellenmaterials immer schon vorgeformt und unvollständig zu sein, verbieten von vornherein ein einfaches Ausbreiten von Fakten“ (Borchard 2004, S.36).

Auch wenn sie sich nicht explizit auf dekonstruktivistische Verfahren bezieht, wird eine Anlehnung an diese Methode durch eine Bezugnahme auf das Passagenwerk von Walter Benjamin die Montage als das „wissenschaftliche Verfahren in der Biographik“ (ebd.) beschrieben.

„Im Gegensatz zu einer fortlaufenden biographischen Erzählung lädt nämlich die Montage jeden Hörer und jede Hörerin explizit dazu ein, sich selbst in die Texte mit hineinzulesen und einzuschreiben. Sie setzt nicht auf eine empathische Hörhaltung, sondern erzeugt Distanz und fordert eine Reflexion der eigenen Perspektive. Die Biographie von Musikern wird somit zum Effekt der Überlieferung, zum Effekt einer Lektüre, die das Biographische nicht als Gegebenheit nimmt“ (Borchard 2003, S.41).

Diese Form der bewusst lückenhaften Biographik hat Hans Magnus Enzensberger auf den Punkt gebracht:

„Die Rekonstruktion gleicht einem Puzzle, dessen Stücke nicht nahtlos ineinander sich fügen lassen. Gerade auf den Fugen des Bildes ist zu beharren. Vielleicht steckt in ihnen die Wahrheit, um derentwillen, ohne daß die Erzähler es wüßten, erzählt wird“ (Enzensberger 1972, S.14).

Borchard bezieht sich in ihren Texten auf Erzählformen der Romanbiographik, welche die Unvollständigkeit der Quellen als Grundlage biographischen Schreibens sieht. Im Kontrast zur ganzheitlichen Lebensdarstellung treten perspektivische Brechungen, Fragmente und Diskontinuitäten. Erzählprinzipien des modernen Romans, die mittels der Collage das narrative Ideal des organischen Ganzen bewusst zu verbergen suchen, ermöglichten dem Autor, sich in die Biographieschreibung ‚mit einzumischen‘.

Wolfgang Hildesheimer (*Mozart*), Dieter Kühn (*Ich Wolkenstein*) oder Peter Härtling (*Schubert* und *Schumanns Schatten*) sind musikinteressierte Schriftsteller und keine Musikwissenschaftler. Sie verdeutlichen dem Leser, dass es nicht gelingen kann, eine Person, dessen Leben und sein Werk vollständig und authentisch darzustellen. Das ‚Scheitern‘ wird zum literarischen Programm erhoben.

„Dieses Scheitern ist denn auch das gemeinsame Element zwischen meinen und allen anderen Versuchen, Mozart als Gestalt erstehen zu lassen; nur eben: Ich habe es in meiner Arbeit einkalkuliert. Je mehr Tatsachen sich durch die Auswertung der Quellen erhellen, desto rätselhafter wird das Unbelegte der Begleitumstände und Motivationen.“ (Hildesheimer 2005 [1977], S.7).

Hildesheimer kritisiert solche Biographen, die ein „drittes, verbindendes System zwischen den beiden Existenten, nämlich seinem Erleben und dem – vermeintlichen – Niederschlag in

seinem Werk“ (ebd., S.18) hinzukomponieren. Dagegen bezeichnet er seine Biographie als eine „Partitur mit zwei Systemen: der melodieführenden Stimme – Mozarts Musik und dem Generalbaß – sein äußeres Leben. Die verbindenden Mittelstimmen, die seines Unbewussten, seiner inneren Impulse und Diktate, jene Stimmen also, die auf Movens und Agens schließen lassen, fehlen.“ (Hildesheimer 2005 [1977], S.18). Aufgabe des Autors ist es, „alle Biographie, ja alle Geschichtsschreibung mit jener Skepsis zu betrachten, die sich im Lauf der Jahrhunderte als angemessen erwiesen hat“ (ebd.). Es gilt „bestehende Bilder auszulöschen, nicht aber zwischen Leser und Held zu vermitteln“ und „die „Distanz zwischen beiden Seiten zu vertiefen“ (ebd., S.16). Diese Entfernung zwischen den beiden Stimmen eröffnet aber eine „Abhängigkeit vom Leser“ (ebd., S.17), der die „Wahrhaftigkeit des Versuchs“ (ebd.) der Lebensbeschreibung prüft und nach eigenem Willen ein neues Bild eigenes Bild von der porträtierten Person konstruiert. Diese paradox anmutenden Formulierungen von Dekonstruktion und Konstruktion bzw. Distanz und Nähe unterstreichen, dass sich durch die Unmöglichkeit einer wahrheitsgetreuen Annäherung eine neue Dimension des Erfindens und Erzählens eröffnet. Anstatt romantischer Selbstidentifikation zielt der Romanbiograph auf fragmentarische Darstellungen, um hierdurch aber gleichzeitig den Interpretationsraum für Mögliches zu öffnen. Auch Härtling betont in seiner Hölderlin-Biographie die Möglichkeiten des Erfindens und Phantasierens.

„Ich bemühe mich auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine, als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde. Ich übertrage vielfach mitgeteiltes in einem Zusammenhang, den ich allein schaffe“ (Härtling 1994 [1976], S.34).

Eine Besonderheit der Romanbiographien Härtlings ist die „Musikalisierung der Sprache“ (Brandstätter 2004, S.100), indem deren rhythmisch-musikalische Qualitäten genutzt werden, und die Tonwelt mit Worten wiederzugeben. Härtling experimentiert mit Erzählweisen, indem er innehält und aus dem Fluss des Erzählens austritt, Satzteile wiederholt oder im Para- bzw. Hypotaxen schreibt (vgl. Oberhaus 2004). So entsteht z.B. der Eindruck eines wiederkehrenden Refrains. Diese ungewohnten stilistischen Merkmale verdeutlichen, dass „die Sprache von ihrer primären Funktion des Bedeutens und Verweisens“ (ebd. S.103) befreit wird. Biographische Texte werden zu „Erfindungen der Wahrheit“ (Ackroyd 2001, S.7), um so deren zwiespältigen Status zwischen Roman und Geschichtsschreibung hervorzuheben. Um der Gattung Biographie und Roman zu entgehen, wählt Härtling musikalische Untertitel, wie z.B. *Zwölf Moments musicaux und ein Roman* oder *Variationen*, um die künstlerische Durchformung hervorzuheben und sich der wissenschaftlichen Objektivität zu verweigern³⁷. Kapitel werden mit musikalischen Titeln oder Tempoangaben versehen, um den Stellenwert der Musik als biographische Inspirationsmöglichkeit im Rahmen der Erfindung hinzuzuziehen.

³⁷ Auf die Frage, warum Härtling im Untertitel musikalische Stilbegriffe auftauchen lässt, antwortete er: „Ja bei mir ist es eine Polemik gegen den Gattungsbegriff, gegen die Gattungsbezeichnung Biographie“ (Grimm & Hermand 1982, S.26).

In der Musikpädagogik ist eine Auseinandersetzung mit der fiktionalen Biographik bislang nur rudimentär erfolgt. Eine kuriose Form bildet die Reihe *Begegnungen mit...* von Heinz Meyer, die mit falschen Quellen und Zusammenhängen arbeitet:

„Tausende von Menschen gaben ihm [Mozart] das letzte Geleit“ (Meyer 1986, S.25).
„Brahms [...] hat die Witwe von Robert Schumann geheiratet. Als er zu Grabe getragen wurde, folgte nur seine Witwe dem Sarg.“ (Meyer 1986, S.15).²³

In den 1990er Jahren widmen sich vereinzelt musikpädagogische Zeitschriften dem Thema Komponistenporträts bzw. Musikerbiographien (vgl. Musik & Bildung 1992, Musik und Unterricht 1994). Der Komponist und Musiktheoretiker Diether de la Motte stellt unter Bezugnahme auf die Romanbiographik seine skeptische Sicht auf die Biographievermittlung dar, sieht aber das ‚Scheitern‘ als eine produktive Grundbedingung musikalischer Biographik:

„So kann ich ehrlicherweise nur abschließend das Scheitern dieses meines Versuches registrieren. Rettungsversuch: Porträts von dir und mir gelingen, Porträt-Versuche großer Komponisten müssen scheitern. Denn darin steckt ihre Größe“ (de la Motte 1992, S.8).

In einem Artikel in der gleichen Zeitschrift plädiert Peter Becker für einen ‚narrativen Musikunterricht‘ und fordert unter Bezugnahme auf die Romanliteratur der 1970er Jahre eine Renaissance des Erzählens.

„Die Wiederkehr des Erzählers also [...], denn eine Biographie ist keine Aufzählung von Nichtigkeiten, sondern erzähltes Leben, bedacht auf Auswahl und Zusammenhang und darauf, was Gewicht hat, was zählt“ (Becker 1992, S.5).

Becker hebt hervor, dass in der Biographievermittlung das Spiel mit Rätseln und Fiktionen durchaus seine Berechtigung haben kann, sofern es sich im Diskurs *bewährt*. Erzählen schafft „keine völlige Klarheit, sondern rechnet mit Rätseln, die unlösbar bleiben und gleichwohl zur Sache gehören“ (Becker 1992, S.6). Narrativ ist folglich ein Musikunterricht, der „vor einer besonderen Bewährungsprobe [steht], wenn es darum geht, die der listigen Kopula ‚und‘ in der so vielbemühten Verbindung von Leben und Werk auf die Schliche zu kommen“ (ebd.). Diese Bewährungsprobe ist mehr als eine „Einladung zur Identifikation, sondern eröffnet, ein „gemeinsames Handeln und eine Handlung, die Interesse schafft, das Bewußtsein also, nicht nur zuzuhören, sondern dazu zu gehören, dazwischen zu sein“ (ebd.)²⁴.

Zehn Jahre nach der ersten Ausgabe von *Musik & Bildung* zum *Komponistenporträt* widmet sich die Zeitschrift erneut diesem Thema, um „gleichermaßen die Problematik wie die Bedeutsamkeit dieses Bereichs für den Musikunterricht aufzuzeigen“ (Nimczik 2003, S.5). Der Basisartikel von Ortwin Nimczik konzentriert sich auf den Begriff ‚Porträt‘, um „Impulse

²³ Die hier angedeutete Anekdotisierung von Musikerleben setzt sich in verschiedenen Publikationen fort. Vgl. Pflicht 1987; Thomas Hamborg präsentiert ein Würfelspiel zu Ludwig van Beethoven. Wenn es sich um „bloße Spekulation“ handelt, sollen die Ergebnisse „begründet vortragen werden“ (Hamborg 1992, S.28).

²⁴ Implizit erinnert Beckers Plädoyer für das Erzählen unter dem Anspruch der Loslösung von wahrheitsimmanenten Zusammenhängen an Jean-François Lyotards Rede vom *Ende der großen Erzählungen*, in denen davon ausgegangen wird, dass auf Grundlage eines zentralen Prinzips (z.B. das Subjekt) allgemeine Aussagen abgeleitet werden können. Hierdurch wird Heterogenes negiert und Einzelnes gewaltsam als Allgemeines verstanden. Vgl. Lyotard 1999.

für die Vernetzung mit anderen Bereichen wie der bildenden Kunst und der Literatur“ (ebd.) aufzuzeigen. Biographien werden dabei als „offene Spiegel“ bezeichnet, „die etwas vergewärtigen und zugleich auf etwas Drittes verweisen, das es (neu) zu entdecken gilt“ (Nimczik 2003, S.6). Diese Spiegel-Metapher lässt sich sowohl als ein Bezug zwischen Leben und Werk als auch zwischen Porträtierten und Porträtierenden interpretieren, so dass neue Sichtweisen auf musikpädagogische Biographik im Sinne eines „Katalogs von Möglichkeiten“ (ebd., S.6) angesprochen werden. Nimczik knüpft somit an die Überlegungen von Becker an, der die mehrdeutigen Sinnzusammenhänge im Rahmen der narrativen Interpretation hervorgehoben hat und betont, dass es ein ‚wirkliches Porträt‘ nicht geben kann, da es auf etwas verweist, „das außerhalb des Porträtierten existent ist [...] und zugleich zu neuen Erkundungen, Deutungen und Ansichten führt“ (ebd.). In den angeführten Unterrichtsbeispielen nimmt die Erzählung und der Diskurs einen hohen Stellenwert ein, wenn z.B. das Gedicht *Chopin* von Gottfried Benn in Zusammenhang mit der Musik von Chopin „diskutiert und gewertet“ (ebd., S.7) wird.

Poststrukturalistische Perspektiven musikpädagogischer Biographik

Die zentrale Voraussetzung einer musikpädagogischen Biographik, die sich an antihermeneutischen Grundprämissen des Poststrukturalismus orientiert, ist der Verzicht auf eine vollständige und in sich schlüssige Lebensbeschreibung von Außen. Aus musikpädagogischer Sicht bedeutet dies erstens, Abstand von einer musikalischen Biographik zu nehmen, die sich auf die chronologische Auflistung biographischer Daten oder das Auswendiglernen von Jahreszahlen beschränkt und das Leben als schlüssiges Ganzes oder als Heroendarstellung aufzeigt.

Damit einher geht zweitens die Akzeptanz einer stets unvollständigen und unschlüssigen Quellenlage. Dies ist aber kein Mangel, sondern ein Potential, mit den daran gebundenen Lücken und Leerstellen zu ‚spielen‘. Die Unklarheiten bilden den Beginn einer fiktionalen Annäherung, indem Möglichkeiten, wie der Lebensverlauf ‚hätte verlaufen können‘ seitens der Schüler ‚konstruiert‘ und ‚erfunden‘ werden. Dies bedeutet kein Verfälschen biographischer Sachverhalte, sondern kritisches und behutsames Abwägen von Möglichkeitshorizonten, die im intersubjektiven Diskurs gesucht und auf Konsensfähigkeit und Viabilität abgestimmt werden²⁵. Die kritische Eigenperspektive muss sich ständig am Quellenmaterial bewähren, um die Willkür biographischer Fiktionen zu umgehen. Die Entwöhnung von gesicherten Fakten vollzieht sich dabei an den zugänglichen Fakten selbst, wie z.B. Briefe, Photographien und natürlich auch die Musikwerken. Diese Quellen werden durch Verfahren der Collage in Form einer Spurensuche auf eine neue Ebene zu einer neuen Erzählung/Geschichte transformiert²⁶.

Die fiktionalen Dimensionen musikalischer Biographik und daran gebundene Möglichkeiten der Bewährung von möglicher Wahrheit bedeuten eine grundlegend andere Sichtweise

²⁵ So absurd dies klingen mag, könnte *Little Amadeus* durchaus als Beispiel einer poststrukturalistischen Musikerbiographik verstanden werden – auch wenn dies sicherlich seitens der Filmemacher nicht intendiert ist – und als Gegenstand einer fiktionalen musikpädagogischen Biographik relevant, da der Film auf Fiktionen basiert. Allerdings werden sich diese im kritischen Diskurs nicht halten können. Während in der Sendung die Ratte Monti eine Erfindung ist, erinnert der Hund Pempferl an Mozarts Hund, der Pimperl gerufen wurde.

²⁶ Vgl. dazu Oberhaus 2012

auf die didaktische Relevanz biographischer Quellen. Sie werden nicht mehr hinsichtlich eindeutiger Verweise zur Musik ausgewählt und dann mit dem Werk in Bezug gesetzt, wie es z.B. Hermann Danuser oder Peter Becker vorausgesetzt hatten. Diese unterscheiden zwischen relevanten und irrelevanten biographischen Quellen. So wählt Danuser unter Rückgriff auf verschiedene Komponisten ausgewählte biographische Stationen aus, die sich in den Werken ausgedrückt haben. Und auch Peter Becker hebt hervor, dass es richtige und wichtige biographische Quellen gibt, die aufgrund der eindeutigen Verweisbarkeit auf Werke im Musikunterricht zu behandeln sind.

„Daß Cage Pilze sammelt, ist (nur) richtig; zu wissen daß Mahler Dostojewski gelesen hat, ist wichtig, denn es führt uns in das Zentrum seiner Musik. Daß Dvorak Kursbücher studierte und seitenweise auswendig lernte, ist richtig; daß in den wenigen Monaten, in denen er das Stabat Mater komponierte, drei seiner Kinder gestorben sind, ist wichtiger“ (Becker 1992, S.5).

Der fiktionale Ansatz geht darüber hinaus und begreift jede biographische Quelle als Möglichkeit, diese auf die Musik zu beziehen. Dass Cage Pilze sammelt ist nicht ‚nur richtig‘, denn diese Information kann durchaus in das Zentrum seines Werks führen. So hat Cage ein *Mushroom Book* verfasst, in denen er den Akt des Pilze Sammelns in eine Art Textcollage darstellt und mit Sprachklängen und -rhythmen experimentiert (vgl. Cage 1973).

Der Ansatz der Spurensuche kann auch ausgehend von Höreindrücken erfolgen. Die Schüler fühlen sich in die Musik ein und erleben diese aus einem bestimmten biographischen Blickwinkel. Sie stellen Überlegungen an, was ungewöhnlich an der Musik ist, wer diese geschaffen haben könnte und was seine Beweggründe dafür sind. Darauf werden die Mutmaßungen in Bezug zu historischen Sachverhalten und biographischen Dokumenten gesetzt. Auch hier gilt, dass sich Höreindruck und biographische Tatsachen nicht entsprechen müssen, sondern ggf. einen Bruch evozieren, der dann Gegenstand des Unterrichts wird. So lässt sich anhand des Höreindrucks von Volksmusik das dazugehörige Musikimage von guter Laune, Heimatverbundenheit und Liebe ableiten, welches mit dem wirklichen Leben der Musiker nichts gemeinsam hat²⁷.

In diesem Zusammenhang gilt es drittens, das Verhältnis von Werk und Leben mit weniger Skepsis zu betrachten und eine biographische Auslegung von Musikwerken zu ‚akzeptieren‘. Dies impliziert nicht Wunschfantasie oder Populismus, sondern ist im Gegenteil ideologiekritisch als ständig sich neu zu bewährendes Verhältnis von Ich und Anderer zu verstehen²⁸. Postmoderne, poststrukturalistische bzw. antihermeneutische Biographik im 21. Jahrhundert sucht Wege abseits der Legendenbildung oder Quellenrecherche und lässt sich als wechselseitige, unabschließbare Sinnkonstruktion und -dekonstruktion möglicher Spuren begreifen. Akzeptanz der biographischen Auslegung von Musikwerken bedeutet gerade im 21. Jahrhundert, nicht zwanghaft nach Bezügen zwischen Leben und Werk zu suchen, sondern ein Bewusstsein für offene, heterogene, kontingente Interpretationen von Biographien durch Musik (oder umgekehrt) zu entwickeln. Als Möglichkeitshorizont ist in der fiktionalen Bio-

²⁷ Beispielhaft lässt sich hierfür Maria Hellwig anführen, die über Frohsinn, Liebe und Gemeinschaft singt, privat aber einige Schicksalsschläge erlebt hat (Tod des Ehemanns, Schlaganfall).

²⁸ Im Rahmen der Theoriebildung ergeben sich Anknüpfungspunkte an Forderungen der interkulturellen Musikpädagogik (Othering; Transkulturalität; Anerkennung).

graphik das Scheitern einer adäquaten oder vollständigen Auslegung didaktisch gesehen bereits vorprogrammiert. Akzeptanz bezieht sich – wie bereits in der Einleitung beschrieben – auf ein im Vorfeld angenommenes Versprechen der Musikpädagogik, dass Musik und Leben in Bezug stehen können und – auch aus musikdidaktischer Sicht – sich wechselseitig ergänzen.

Viertens bedeutet dies aus didaktischer Sicht, neben dem Musikhören und dem Auswerten von Quellen auch dem Erzählen im Musikunterricht einen größeren Stellenwert zuzuschreiben (vgl. Becker 1992). Dies gilt v.a. für intersubjektive Interpretationen biographischer Möglichkeitshorizonte, die so das Feld des ‚Doing Biography‘ im Sinne des Aushandelns von Möglichkeitshorizonten ebnen. So wird deutlich, dass die Biographie und die Musik gleichwertig im Mittelpunkt des Unterrichts stehen und sich wechselseitig beeinflussen (können).

Bedenken gegenüber diesem poststrukturalistischen bzw. dekonstruktivistischen musikbiographischen Zugriff liegen im Bereich der Spekulation und Verzerrung von Lebensereignissen, die vor Missbrauch geschützt werden müssen. Hierzu bedarf es eines konsensorientierten intersubjektiven Diskurses seitens der Schüler und eines kompetenten und behutsamen Umgangs seitens der Lehrperson in Form differenzierter Kenntnisse des zu porträtierenden Musikers und der soziokulturellen Umstände der Zeit. Die Fiktion von Sinnkonstruktionen korreliert mit einer Kenntnis biographischer Fakten im Bewusstsein deren Unvollständigkeit.

Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die Unzeitgemäßheit poststrukturalistischer Theorien, deren Rede vom ‚Tod des Subjekts‘ als veraltet bezeichnet werden könnte. So sieht zum Beispiel der Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht einen Paradigmenwechsel in den Literatur- und Geisteswissenschaften, weg vom unabschließbaren Kreislauf postmoderner hermeneutischer Prozeduren hin zur Konkretheit der Texte. Diese „Rückkehr des totgesagten Subjekts“ (Gumbrecht 2008, S.3) entspringt einer neuen Sehnsucht nach prägnanten Lebensbildern, welche an der „Unhintergebarkeit von Individualität“ (Frank 1986, S.120) festhalten (vgl. Gumbrecht 2008). Eine neue Antizipation zum konkreten Subjekt ist dabei Folge und Reaktion auf die poststrukturalistische Sichtweise, deren Bedeutung für andere Fachdisziplinen nicht ausgeblendet werden darf.

Zusammenfassung und Fazit

Die resignierende Feststellung von Hoffmann aus dem Jahr 1994, dass „die Abkehr vom Biographischen eine auffallende Lücke hinterlassen“ (Hoffmann 1994, S.8) hat und ein Mangel an Musikgeschichtsdarstellungen zu verzeichnen ist, lässt sich fast zwanzig Jahre später noch aufrecht erhalten. Auch wenn seit den 2000er Jahren eine rudimentäre Auseinandersetzung mit Musikerbiographien in verschiedenen Schulbüchern festzumachen ist, bleibt die Biographie weitestgehend ein Zulieferdienst zum Werkverständnis. Ausgehend von den vorigen Überlegungen lassen sich zwei grundsätzliche Aufgabenfelder einer musikpädagogischen Biographie unterscheiden:

1. Es wird eine differenzierte Auseinandersetzung mit Fakten gefordert, welche den Lebenszusammenhang im sozialgeschichtlichen Kontext begreifbar machen soll (Hoffmann). Diese Perspektive bezieht sich stark auf die traditionelle Hermeneutik, welche eine Bezugnahme auf

das Verhältnis Leben und Werk ablehnt (Dilthey, Gadamer) und dagegen einen Wechselbezug zwischen Kunstwerk und verstehendem Subjekt sucht. Dabei wird, wie auch in der traditionellen musikalischen Hermeneutik, die grundlegende Relevanz der Biographik für die Entstehungsumstände des Werks eher skeptisch gesehen. Als Vorbild dienen Dokumentarbiographien und ein kritisches Auswerten biographischer Quellen.

2. Es wird aus dekonstruktivistischer Sicht ein Spiel mit Realität und Fiktion gesucht, indem biographische Versatzstücke narrativ weitergesponnen werden (Becker, Borchard). Die biographische Erzähl-Unsicherheit ist hier ein bewusst gewählter methodischer Ausgangspunkt, um die grundlegenden fiktionalen Dimensionen in Form von Collagen bewusst werden zu lassen.

Insbesondere in den Romanbiographien Peter Härtlings dient die Musik des zu porträtierenden Komponisten als Form der biographischen Annäherung, indem durch die Beschaffenheit der Musik (Titel, Besetzung, Text; Tempo, Dynamik etc.) und ihrer emotionalen Bedeutung weitere Hinweise und Zugänge für die biographischen Spuren gelegt werden. Die Musik kann (!) demnach ein biographischer Wegweiser sein, um sich den biographischen Unklarheiten und der unvollständigen Quellenlage zu nähern. Im Rahmen dieser fiktionaldekonstruktivistischen Zugangsweise, die mit Unklarheiten spielt, bietet sich die Musik als weiteres zu dekonstruierendes Zeichensystem an, das mit anderen biographischen Materialien in Bezug gesetzt wird. Dieser Ansatz der fiktionalen Biographik versteht sich als Mittelweg, um zwischen den beiden Polen Irrationalität und Hyperrealität zu vermitteln²⁹. Irrational ist der Ansatz, da der Ausgang von biographischen Spekulationen, von Lücken und Unklarheiten im Lebensweg genommen wird. Rational ist er, da die Interpretation sich an den Quellen bewähren muss, den Bezug zur Musik sucht und einem intersubjektiven Diskurs verpflichtet ist. Das sicherlich hohe Ziel einer poststrukturalistisch motivierten musikpädagogischen Biographik liegt darin, den Antagonismus zwischen dem auf Fakten des sogenannten ‚realen Lebens‘ gerichteten Blick, der sich nur belegbaren Quellen verpflichtet fühlt, und dem scheinbar freien, schweifenden Erfinderblick in eine Welt, die es nicht gibt, aufzuheben. Die Erinnerung bedient sich der Muster des Erfindens, und die Fiktion bedient sich der Muster des Erinnerns. Das eine ist nicht vom anderen zu trennen.

Literatur

- Abert, Hermann (1920): Über Aufgaben und Ziele musikalischer Biographik, in: Archiv für Musikwissenschaft 2/1920, S.417
- Ackroyd, Peter (2001): Vorwort, in: Biographien. Leben und Legenden, hg. von Sigrid Löffler, Berlin: Kindler, S.6-7
- Aristoteles (1982): Poetik, Stuttgart: Reclam
- Barthes, Roland (1970): S/Z, Paris: du Seuil
- Becker, Peter (1986): Einführung. Werkimmanenz und Lebensgeschichte, in: Arbeit-Freizeit-Fest. Brauchen wir eine andere Schule? Kongressbericht der 16. Bundesschulmusikwoche, Mainz: Schott. S.57

²⁹ Siehe das in der Einleitung von Peter Becker angeführte vollständige Zitat

- Becker, Peter (1992): Versuchte Nähe. Plädoyer für einen narrativen Musikunterricht, in: Musik und Bildung 3/92, S.5-7
- Bourdieu, Pierre (1991): Die Illusion der Biographie. Über die Herstellung von Lebensgeschichten, in: Neue Rundschau 1991/3, S.109-115
- Borchard, Beatrix (2003): Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren, in: Biographie schreiben, hg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen: Wallstein Verlag, S.211-242
- Borchard, Beatrix (2004): Mit Schere und Klebstoff. Montage als biographisches Verfahren, in: Festschrift Rainer Cadenbach, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg: Königshausen und Neumann, S.30-45
- Bossinade, Johanna (2000): Poststrukturalistische Literaturtheorie, Stuttgart: Metzler
- Brandstätter, Ursula (2004): Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien. Rudolf Hans Bartsch „Schwammerl“ und Peter Härtling „Schubert“, in: Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach, hg. von Cordula Heymann-Wentzel & Johannes Laas Würzburg: Königshausen und Neumann, S.82-105
- Cage, John (1973): M: Writings 67-72, Hanover: Wesleyan University Press
- Dahlhaus, Carl (1975): Wozu noch Biographien?, in: Melos/NZ 1/1975, S.82
- Dahlhaus, Carl (1975a): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, Regensburg: Bosse
- Dahlhaus, Carl (1977): Grundlagen der Musikgeschichte, Köln: Gerig
- Danuser, Hermann (1975): Kann Poetik die Biographie retten?, in: Melos/NZ 4/75, S.286-287
- Danuser, Hermann (1986): Biographie und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft, in: Arbeit-Freizeit-Fest. Brauchen wir eine andere Schule? Kongressbericht der 16. Bundesschulmusikwoche, hg. von Karl Heinrich Ehrenforth, Mainz: Schott, S.58-74
- Dausien, Bettina & Kelle, Helga (2005): Biographie und kulturelle Praxis. Methodologische Überlegungen zur Verknüpfung von Ethnographie und Biographieforschung, in: Biographieforschung im Diskurs, Theoretische und methodologische Verknüpfungen, hg. von Bettina Völter, Wiesbaden: VS Verlag, S.189-212
- Derrida, Jacques (1997): Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, hg. und mit einem Nachwort v. Michael Wetzels, übers. v. Andreas Knop & Michael Wetzels, München: Fink
- Derrida, Jacques (2004): Guter Wille zur Macht (I). Drei Fragen an Hans-Georg Gadamer, in: Jacques Derrida und Hans-Georg Gadamer. Der ununterbrochene Dialog, hg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.51-54
- Deutsch, Otto Erich (Hg.) (1913): Franz Schubert : sein Leben in Bildern, München: Müller
- Dilthey, Wilhelm, (1966 [1883]): Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte in: Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften Bd. I, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht
- Dilthey, Wilhelm (1970 [1910]): Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Ehrenforth, Karl Heinrich (1971): Verstehen und Auslegen, Braunschweig: Diesterweg
- Ehrenforth, Karl Heinrich (Hg.) (1986): Arbeit-Freizeit-Fest. Brauchen wir eine andere Schule? Kongressbericht der 16. Bundesschulmusikwoche, Mainz: Schott
- Engelmann, Peter (2004): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: Reclam
- Enzensberger, Hans Magnus (1972): Über die Geschichte als kollektive Fiktion, in: Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- Fetz, Bernhard (2009): Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie, in: Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, hg. von Bernhard Fetz, Berlin: de Gruyter, S.6-43
- Fetz, Bernhard (Hg.) (2009a): Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin: de Gruyter
- Frank, Manfred (1986): Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer postmodernen Toterklärung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Fuchs-Heinritz, Werner (2005): Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden, Wiesbaden: VS Verlag
- Gadamer, Hans-Georg (1960): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr
- Gessmann, Martin (2004): Nachwort, in: Jacques Derrida und Hans-Georg Gadamer. Der ununterbrochene Dialog, hg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.97-110
- Goethe, Johann Wolfgang von (1986 [1811]): Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe Bd. 16, hg. von Karl Richter, München: Carl Hanser
- Goldschmidt, Harry (1978): Biographie und Kunstwerk, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress in Berlin, hg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler & Konrad Niemann, Leipzig: Kahnt, S.437-450
- Grimm, Reinhold & Hermand, Jost (Hg.) (1982): Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie, Königstein: Langewiesche Verlag
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2008): Die Rückkehr des totgesagten Subjekts, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.5.2008, S.3
- Habermas, Jürgen (1973): Zu Gadammers ‚Wahrheit und Methode‘, in: Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.45-56
- Hamborg, Thomas (1992): Komponistenbiographie als Würfelspiel: Ludwig van Beethoven, Musik und Bildung 3/1992, S.27-32
- Härtling, Peter (1995): Schubert. 12 Moments Musicaux und ein Roman, München
- Härtling, Peter (1994 [1976]): Hölderlin. Ein Roman, Köln: Luchterhand
- Hildesheimer, Wolfgang (2005 [1977]): Mozart, Frankfurt a. M.: Insel
- Hoffmann, Freia (1994): „Einige Schwierigkeiten“. Vom musikdidaktischen Umgang mit Biographien, in: Musik und Unterricht, 26/1994, S.4-11
- Kraemer, Rudolf-Dieter (1997) (Hg.): Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte, Zeitgeschichte, Lebensgeschichte, Essen: Die Blaue Eule
- Kretzschmar, Hermann (2007 [1902]): Anregung zur Förderung musikalischer Hermeneutik, in: Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie, hg. von Werner Keil, Basel: UTB, S.266-286
- Lyotard, Jean-François (1999): Das postmoderne Wissen, Wien: Passagen
- Martin, Kai (2006): Biographien von Komponistinnen und Komponisten im Musikunterricht. Zur Theorie biographischer Darstellung. Fallbeispiel: 1778 – Mozart in Paris, Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung
- Menke, Christoph (1988): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Meyer, Heinz (1986): Begegnungen mit Brahms. Frankfurt a. M.: Diesterweg
- de la Motte, Diether (1992): Komponistenporträts? Was soll ich porträtieren?, in: Musik und Bildung 3/1992, S.8
- Münker, Stefan & Roesler, Alexander (2000): Poststrukturalismus, Stuttgart: Metzler
- Nimczik, Ortwin (2003): Porträts. Texte, Bilder, Musik – Komponistenporträts als Thema für den Musikunterricht, in: Musik & Bildung 3/2003, S.4-11

- Oberhaus, Lars (2004): Spurensuche. Variationen zu Peter Härtlings Roman „Schumanns Schatten“, in: Musik & Bildung 3/2004, S.10-19
- Oberhaus, Lars (2005): Verführungskünste. Das Musikalisch-Erotische in der Musik Mozarts – auf den Spuren von Sören Kierkegaard, in: Musik & Bildung 4/2005, S.22-33
- Oberhaus, Lars (2010): „... mir in dieser verzweiflungsvollen Lage durch Lecktüre zu Hülfe zu kommen“. Musikalisch-literarische Wahlverwandtschaften zwischen Franz Schubert und James Cooper, in: Musik & Ästhetik, Heft 56, Oktober 2010, S.72-85
- Oberhaus, Lars (2012): Musikerporträts. Biographievermittlung im Musikunterricht, in: Einfach Musik, hg. von Norbert Schläbitz, Paderborn: Schöningh
- Pflicht, Stephan (1987): „... fast ein Meisterwerk“. Die Welt der Musik in Anekdoten. Eine heitere Musik-Soziologie, Mainz: Schott
- Rehberg, Paula & Rehberg, Walter (1954): Robert Schumann, Göttingen: Artemis
- Rötzer, Florian (1987): Französische Philosophen im Gespräch, München: Boer
- Scheuer, Wolfgang (1979): Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart: Metzler
- Schirpenbach, Bernd (2006): Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik, Stuttgart: Steiner
- Schmidt, Hans-Dieter (1985): Biographik und musikalisches Kunstwerk. Möglichkeiten und Grenzen psychologischer Annäherung, in: Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium, hg. von Georg Knepler & Konrad Niemann, Leipzig: VEB
- Spahn, Andreas (2011): Wie viel Wahrheit braucht die Hermeneutik? Zur historischen und systematischen Mittelstellung der rationalistischen Hermeneutiken des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Hermeneutik-Methodenlehre-Exegese: Zur Theorie der Interpretation in der frühen Neuzeit, hg. von Günter Frank & Stephan Meier-Oeser, Stuttgart: Frommann-Holzboog
- Ströbel, Dietmar (1986): Lebensgeschichte(n) von Komponisten (und Musikern überhaupt) und ihre Bedeutung in einem musikpädagogischen Studienzusammenhang, in: Arbeit-Freizeit-Fest. Brauchen wir eine andere Schule? Kongressbericht der 16. Bundesschulmusikwoche, hg. von Karl Heinrich Ehrenforth, Mainz: Schott, S.75-89
- Valentin, Erich (1975): Kleine Bilder großer Meister. 55 Komponisten-Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Mainz: Schott
- Vogt, Jürgen (1998): Das Eigene und das Fremde. Ein Modethema der Musikpädagogik, in: AfS-Magazin Nr. 5, S.3-9
- Wellek, René & Warren, Austin (1969): Theorie der Literatur, Weinheim: Beltz