

9.

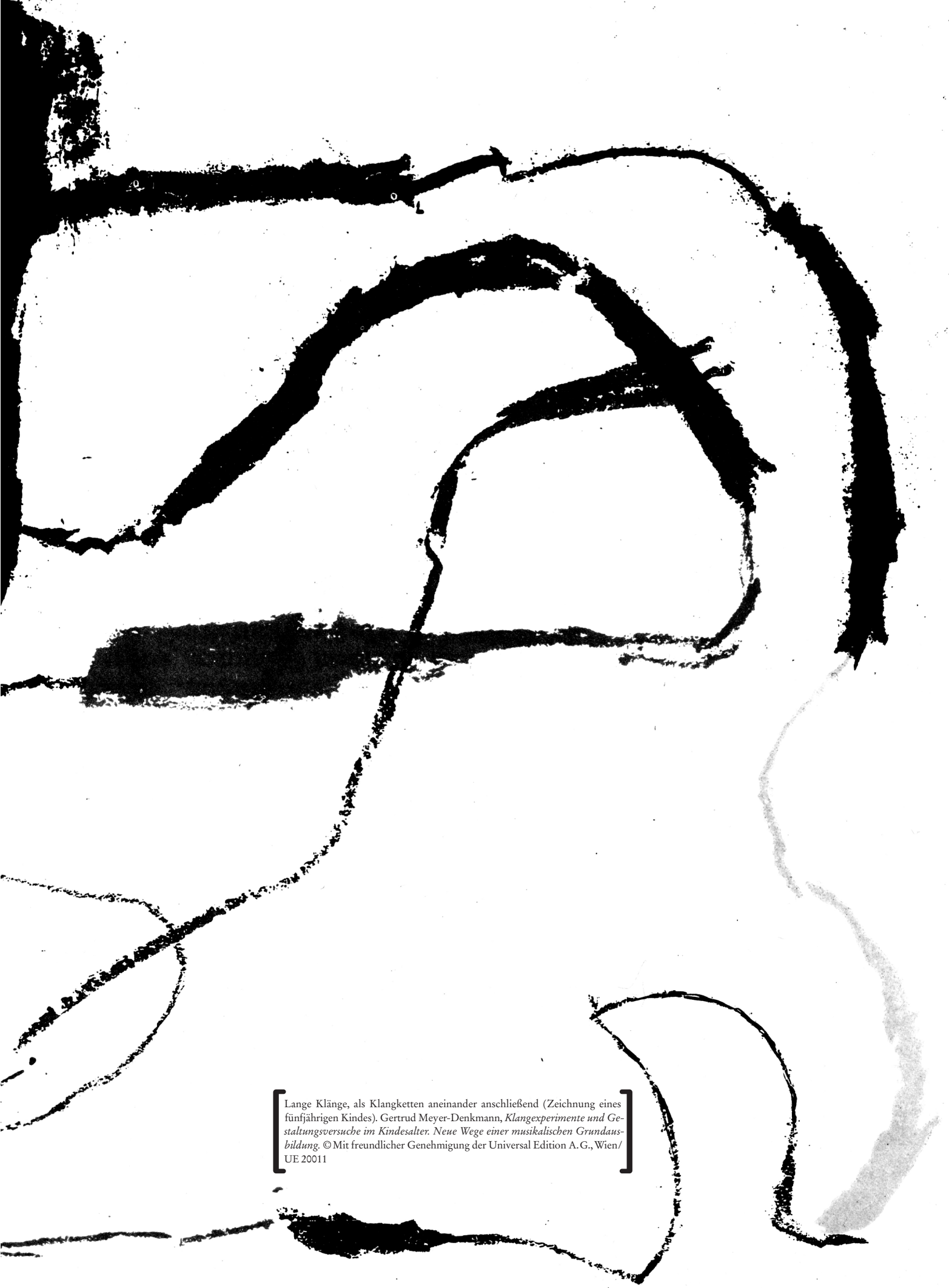
Einspielung




Niemals setzten Musikpädagogen so viel Hoffnung in die Neue Musik

**40 Jahre Auditive
Wahrnehmungserziehung**

von Thomas Ott



[Lange Klänge, als Klangketten aneinander anschließend (Zeichnung eines
fünfjährigen Kindes). Gertrud Meyer-Denkman, *Klangexperimente und Ge-
staltungsversuche im Kindesalter. Neue Wege einer musikalischen Grundauf-
bildung*. © Mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A. G., Wien/
UE 20011]



Neue Musik ist immer noch ein Stiefkind des Musikunterrichts. Musikpädagogen, die darüber publizieren und Unterrichtsmodelle vorlegen, sind an einer Hand abzuzählen. Ein Klassiker der Moderne wie der nun bald 100 Jahre alte und beim Konzertpublikum überaus populäre *Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky ist Hauptschülern offenbar nur mit dem *Rhythm is it*-Hammer ein wenig näher zu bringen, und niemand weiß, wie nachhaltig. Überschreitet man die Epochen-grenze um die Mitte des 20. Jahrhunderts hin zur musikalischen Avantgarde und dem, was folgte, so sieht es noch schwieriger aus. Education-Programme, wie etwa die Schulprojekte im Rahmen der Berliner Maerz-Musik, bringen es regelmäßig zu beachtlichen Ergebnissen, erreichen aber längst nicht alle Schüler und Lehrer. Es ist wohl nicht übertrieben festzustellen: In der Breite der Musikpädagogik ist die Moderne nicht angekommen.

» Theodor W. Adorno schrieb 1956, Musikpädagogik solle in dem kulminieren, was sich in der jeweiligen Musik der Gegenwart verbindlich zuträgt. Er hatte dabei eine Gipfelbesteigung im Sinn: Wer jene Verbindlichkeit erfahren wollte, musste die Mühen des Aufstiegs auf sich nehmen — also in einem langen Vorlauf das nachvollziehen, was an Geschichtlichkeit in die Musik der Epoche eingegangen war. Mit der Musikpädagogik seiner Zeit war er sich darin insofern einig, als die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts allenfalls in der gymnasialen Oberstufe vorkam. In den 50er Jahren hatten die beiden großen Traditionslinien des Musikunterrichts im 20. Jahrhundert ohnehin mit der zeitgenössischen Musik seit der klassischen Moderne, die Adorno meinte, ihre Schwierigkeiten: Sowohl der immer noch jugendbewegte, am Volkslied orientierte Unterricht (von Adorno in seiner *Kritik des Musikanten* an den Pranger gestellt) als auch der im Namen des Sozialisten und 20er-Jahre-Reformers Leo Kestenberg re-etablierte, kunstwerkorientierte Musikunterricht am Gymnasium behandelten die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entweder gar nicht oder nur als Randphänomen. Die Avantgarde der 50er Jahre war eh kein Thema: Man meinte, in den Musikunterricht gehöre nur das, was seine (die Zeiten überdauernde) Gültigkeit schon erwiesen habe.

» Das änderte sich schnell in der Reformphase ab 1960. Komponisten aus dem Umkreis der neuesten Musik und sympathisierende Musikpädagogen entdeckten das pädagogische Potenzial von Aleatorik, *Musique concrète* und musikalischer Grafik. Sie sammelten erste Erfahrungen, und bald erschienen — vor allem in der *roten reihe* der Wiener Universal

Edition — Kompositionen für die Schule von Komponisten wie George Self, David Bedford, Roman Haubentstock-Ramati, Raymond Murray Schafer und Erhard Karkoschka. Die Pädagogin und Musikerin Gertrud Meyer-Denkman zeigte Umsetzungsmöglichkeiten in Vor- und Grundschulen auf (*Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter*, 1970). Legendär wurden die Kölner Kurse für Neue Musik 1971, in denen der Komponist Mauricio Kagel mit einer Gruppe von Musikpädagogen originelle Kinderinstrumente baute — 2006 erinnerte daran eine Ausstellung im Baseler Historischen Museum mit dem Titel *Kind und Kagel — Mauricio Kagel und seine Kinderinstrumente*.

» Schon früh versuchten Musikpädagogen, diese Tendenzen für eine Neuorientierung des Musikunterrichts zu nutzen. Gottfried Küntzel, Professor an der Pädagogischen Hochschule Lüneburg, hielt 1968 bei den Kasseler Musiktage einen Vortrag mit dem Grundsatztitel *Musik heute und das Problem der Musikpädagogik*. Küntzel berichtete, «dass Kinder aller Schulstufen auf neueste Musik, also auf serielle, postserielle, elektronische und aleatorische Musik überraschend positiv reagieren, und zwar gerade jene Kinder, die sich sonst ganz passiv verhalten, wenn es um die Besprechung klassischer Musik geht.» Schon Grundschulkinder verfügten über ein bisher nicht beachtetes Wahrnehmungsvermögen, ebenso über die Fähigkeit, sich sachbezogen und differenziert über Musik zu äußern, auch könnten sie durchaus schon komponieren, wenn man mit ihnen das musikalische Material und aufschließende Begriffe erarbeite, wie sie die Neue Musik und manche Werkstattberichte von Komponisten bereitstellten. Ähnlich sei es mit der Notation. Die terminologischen und grafischen Systeme der Neuen Musik könne man aber auch auf alle andere Musik anwenden. «Indem wir uns einlassen mit der neuesten Musik [...] gewinnen wir quasi einen Hörschlüssel für die gesamte uns heute zugängliche Musik.» Küntzels Fazit, gleichsam Adornos Diktum umkehrend: «Mit der modernen Musik haben wir auch die alte — nicht umgekehrt.»

» Niemals vorher und auch niemals danach setzten Musikpädagogen so viel Hoffnung in die Neue Musik. Sie wurde zum A und O einer konzeptionellen Neuorientierung, die als «Auditive Wahrnehmungserziehung» in die Geschichte der Musikpädagogik einging. Ob Instrumentalklänge, gesprochene und gesungene Sprache, eine Bruckner-Sinfonie oder Stockhausens *Hymnen* — alles schien sich der Parameter-Logik, den basalen Graphemen im Schriftbild Neuer Musik und deren offenen Formprinzipien zu fügen. Man ließ die Schüler mit Instrumenten und an-

deren Klangerzeugern improvisieren und experimentieren, das Gefundene verbalisieren, notieren, kombinieren, Klänge und Geräusche imitieren, Hörbares — und eben auch immer: Musik aller Stilrichtungen — auf einfache Formverläufe hin untersuchen und reproduzieren. Das Elementare der Musik wurde neu bestimmt — es war der Schall, als allgemeinsten Nenner aller denkbaren Inhalte des Musikunterrichts. Zu einer gewissen Berühmtheit brachte es die Lernzielformulierung aus dem im Klett Verlag publizierten Lehrwerk *Sequenzen* — an dem neben Küntzel die Musikpädagogen Peter Fuchs, Ulrich Günther und Willi Gundlach sowie der Musikwissenschaftler Rudolf Frisius mitarbeiteten: Der Schüler solle lernen, so hieß es da, «sich der Hörwelt, die ihn ständig umgibt, bewusst zuzuwenden, Schallereignisse auf ihre Bedeutung für den Menschen und für die Gesellschaft hin zu untersuchen, und erfahren, dass man die Hörwelt nicht als unveränderbar hinnehmen muss, sondern verändernd in sie eingreifen kann.»

Die Absicht allerdings, den Musikunterricht ab ovo neu zu denken und sich damit von den als problematisch empfundenen Traditionen zu befreien, führte zu einem konzeptionellen Fundamentalismus, der sich fast nur noch auf die strukturelle Ebene fixierte — und Rasenmähergeräusche umstandslos mit klassischer Symphonik, Stockhausens *Mikrophonie* und Pop kombinierte, ohne die jeweilige ästhetische und psychologische Valenz ins Spiel zu bringen. Der Musikdidaktiker Heinz Antholz bemerkte einmal ironisch, hier werde der

Trallalismus der «Musischen Erziehung» durch Schallalismus ersetzt. Wenn die «Auditive Wahrnehmungserziehung», wie es später oft hieß, scheiterte — tatsächlich stellte der Verlag die *Sequenzen* nach wenigen Jahren ein —, so lag das an ihrem hermetischen Charakter, der uneingeweihte und unvoreingenommene Lehrer nicht hereinließ, aber auch keine praktischen Wege hin zu einem zeitgemäßen Musikunterricht wies, der die stilistische und gesellschaftliche Vielfalt des Musiklebens auf die Motivationen und Lernmöglichkeiten der Schüler abstimmte. So kam es, dass in der Musikpädagogik der nachfolgenden Jahrzehnte die Popmusik der Neuen Musik den Rang abließ.

Die «Auditive Wahrnehmungserziehung» überhob sich, indem sie den Musikunterricht insgesamt neu prägen wollte. Wer, wie der Autor, die Unterrichtsversuche von 1970 miterlebte und sich daran erinnert, mit welchem kreativem Eifer Schüler und Lehrer damals musikalisches und musikpädagogisches Neuland erschlossen und wie sie das konzentrierte Hinhören — eine Tugend, die weit über den Musikunterricht hinaus trägt — entwickelten, der musste das selbstverschuldete «Scheitern» der «Auditiven Wahrnehmungserziehung» nur bedauern. Dennoch haben manche ihrer Erfindungen — als begrenzte Ansätze zur elementaren Hörsensibilisierung und zur handlungsorientierten Einführung in die Klang- und Ausdrucksästhetik Neuer Musik — bis in die Gegenwart hinein durchaus ihre Spuren in schulischen und außerschulischen Vermittlungsstrategien hinterlassen.

» «Achtung: Aufnahme!» — Mehr zum Thema Hören im neuen Online-Magazin **D sounds** auf:

www.netzwerkneuemusik.de



Netzwerk
Neue Musik

ein Förderprojekt der

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



Medienpartner

Deutschlandfunk

Deutschlandradio Kultur

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR
musik
FÜR MENSCHEN DIE NEUE MUSIK

nmz
neue musikzeitung