

**Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik (November 2004)****Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik**

Hand aufs Herz: wir alle – und ich auch – haben so oder anders unsere Schwierigkeiten mit dieser oder jener neuen Musik. Liegt es an der Musik selbst – oder liegt es an uns?

Fangen wir mit unseren Problemen an:

Sind es eventuell enttäuschte Erwartungen des sonst Gewohnten in der Musik?

Wurden wir nicht genügend vorbereitet in Schule oder Ausbildung?

Dennoch, wurden wir nicht oft genug durch kritische Stimmen in unserem Urteil bestätigt?

Liegt es also doch an der neuen Musik selbst?

Denn früher gab es doch kaum eine solche Ablehnung einer Musik gegenüber, die gerade komponiert wurde, wie wir es heute erleben – oder täuschen wir uns da?

Zumindest ist klar, weder Kunst noch Musik können als historische Konstanten noch als gesellschaftlich unabhängig in ihren Werken und Ereignissen angesehen werden. So wie Geschichte sich aus Widersprüchen und Brüchen zusammensetzt, so auch die soziokulturelle Entwicklung von Musik und Kunst. Ein kurzer Überblick mag dies verdeutlichen. Vielleicht gelingt es uns in der Rückspiegelung der soziokulturellen Zusammenhänge nicht nur, den darin begründeten Schwierigkeiten mit der neuen Musik auf den Grund zu kommen, sondern auch den Problemen, die sich mit dem Hören und Verstehen der veränderten kompositorischen Strukturen und ästhetischen Wirkungen von Musik ergeben.

In der folgenden Rückspiegelung kann es sich nur um einige Skizzen handeln, bzw. um einige wenige beispielhafte Kompositionen, die als Merkmale eines neuen Hörens dienen können.

Am Beginn der Neuzeit stehen sich zwei wesentliche Funktionen und Aufträge der Musik gegenüber: Musik diente einerseits dem Lob Gottes, Musik begleitete Gottesdienste und Kirchenfeste – andererseits hatte Musik den Auftrag, Feste zu gestalten und zu unterhalten.

Zum einen war Musik Teil der Repräsentanz der Kirche und des Klerus – zum anderen repräsentierte und unterstützte Musik den Glanz eines Fürstentums. Die sakralen Werke, meist einer vokalen Polyphonie, entstanden im Auftrag der Kirche. Hingegen wurden Festmusiken, höfische Suiten, Singspiele und Opern vom Fürstenhof angefordert, in dessen Dienst Musiker und Komponisten standen.

Im Gegensatz zum Auftrag von Kirche und Hof standen die freien Spielleute, die auf Straßen und Plätzen aufspielten, Sänger begleiteten oder vom Turm bliesen.

Bereits zu Beginn der Oper um 1600 erfuhr Claudio Monteverdi von jenen Komponisten heftige Kritik, die sich noch auf den strengen polyphonen Kontrapunkt beriefen. Z. B. bezeichnete L. Artusi Monteverdis neue *seconda prattica* als eine „overo imperfettioni della musica moderna“: Unvollkommen war ein moderner Stil, der das Melodische und den menschlichen Ausdruck in den Vordergrund stellte.

Umgekehrt mokierte sich Johann Mattheson im 18. Jahrhundert über solch alte Zöpfe, die noch im kontrapunktischen Stil komponierten. Bekanntlich soll Friedrich II. seinen Kammermusikern verkündet haben: „Der alte Bach ist gekommen.“

Also: Umbruchzeiten in der Musik sind immer auch mit Kritik und Ablehnung verbunden gewesen, auch gegen solche Musik, die gerade komponiert wurde..

Nach der Französischen Revolution und der nachfolgenden Säkularisierung beginnt Musik sich als Repräsentant des Volkes zu entwickeln: „Der Bürger erhebt sich“, heißt ein schönes Buch von Peter Schleuning über die Musik des 18. Jahrhunderts.

Die ersten von Bürgern organisierten öffentlichen Konzerte – z. B. 1743 im Leipziger Gewandhaus – dienten dem beginnenden Selbstbewußtsein eines noch jungen Bürgertums, wenn auch die Ablösung von den Hofkonzerten sich nur allmählich vollzog. Kennzeichen der öffentlichen Konzertprogramme war eine Mischung verschiedener Musikarten und Auftrittsformen.

Als sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts spezielle Konzertgesellschaften bildeten mit organisatorisch und inhaltlich geschiedenen Konzertformen, begann die Aufspaltung in eine sogenannte hohe und niedrige Musik, die uns bis heute bis in alle Medien verfolgt.

Einher mit den öffentlichen Konzert- und Aufführungsformen beginnt der Beruf sogenannter freischaffender Künstler, die bis heute im bürgerlichen Musikbetrieb von Existenzproblemen verfolgt werden.

Das Selbstbewußtsein eines aufstrebenden Bürgertums fand im 19. Jahrhundert seine emotionale Bestätigung in der großen Form einer Sinfonie. Die dynamische Exposition der Themen mit abschließendem Finale kam ihrem Selbstgefühl entgegen. Heute gerät Beethovens 9. Sinfonie mit der „Ode an die Freude“ in den Sog politischer Selbsterhebung.

Einher geht jedoch die Forderung nach Einfachheit in der Musik, nach Ausdruck subjektiver Empfindung wie der Wunsch nach melodischer Harmonie – Forderungen, die uns bis heute nicht unbekannt sind.

## Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik (November 2004)

Mit der Spaltung in Bürger- und Arbeitertum im beginnenden Industriezeitalter, aber auch in der Spaltung des Selbstverständnisses des Subjekts zur Welt und seiner Geschichtlichkeit wächst das Bedürfnis nach einem numinosen Einssein. In dieser Zeit wird von Richard Wagner die Idee eines Gesamtkunstwerks geboren – als Einheit und Verschmelzung aller Künste –, eine Idee, die im Sinne Hitlers nicht fern seiner Utopie eines Einheitsstaates unter totalitärer Führung angesiedelt sein könnte.

Durch die Zerschlagung des Bürgertums in zwei Weltkriegen vollzieht sich letztlich die Abspaltung der Musik wie der Kunst insgesamt von der Gesellschaft.

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts wurde alles, was neu, anders und fremd war in Kunst und Musik, mit offener Ablehnung bedroht. Bekannt sind die Tumulte bei Aufführungen von Konzerten, Balletten, Opern u. a. von Strawinsky, Bartók, Erik Satie, Schönberg, Kurt Weill, Ernst Krenek u. a. Ebenso gab es Skandale bei Vernissagen der Kubisten, der Gruppe des „Blauen Reiters“, der Dadaisten etc.

Die Zerstörung der von den Nazis erklärten „Entarteten Kunst“ und im Zusammenhang damit die Deportierung jüdischer Künstler wurde zum Höhepunkt der Ablehnung der ins Abseits gestoßenen neuen Musik und der neuen Kunst.

Durch den Verlust ihrer bisherigen soziokulturellen Funktion begann Kunst und Musik sich zurückzuziehen. Die bildende Kunst wurde in speziellen Museen und Galerien gehortet – neue Musik zog sich zurück in Privatzirkel, z. B. in einen „Privatverein für neue Musik“, den Arnold Schönberg in den 20er Jahren angesichts der massiven Ablehnung seiner Musik gründete.

Diese Verweigerungshaltung der neuen Musik gegenüber einem bürgerlichen Konzertbetrieb schlug zurück: sie wurde von der Gesellschaft gemieden – neue Musik wurde zur wahren Flaschenpost für Insider.

Die Schwierigkeiten mit der neuen Musik zeigen sich aber nicht nur in den genannten soziokulturellen Bereichen, sondern sie finden ebenso ihre Begründung in der Musik selbst, und zwar bis in die kleinste Zelle. Dem möchte ich im Folgenden nachgehen.

Gemäß der genannten Verweigerungshaltung wollte neue Musik nun nicht mehr abhängig sein von welchem Kulturbetrieb auch immer, sondern autonom, unabhängig, ein in sich bestehendes integrales System. Entsprechend dieser Haltung wurden in den Kompositionen keinerlei traditionelle Bindungen geduldet. Aber auch Zeichen subjektiver Empfindungen oder Hinweise irgendwelcher Bedeutungen waren verpönt.

Diese Forderungen einer neuen Musik, unabhängig von jedweden vormaligen Vorgaben nur in sich selbst stimmig zu sein, erforderte ein völlig neues kompositorisches Denken: die Abhängigkeit von einem traditionellen funktionsharmonischen System wurde rigoros gekündigt zugunsten einer Forderung: jeder Ton, jeder Klang sollte autonom sein, unabhängig von der Bindung an Tonalität und einem harmonischen Subdominant-Dominant-System. Diese von Arnold Schönberg etwa 1914 vollzogene A-Tonalität wurde von ihm jedoch seit den 20er Jahren in ein neues 12-Ton-System eingebunden, dessen 12 Töne eine vorkomponierte Reihe bildeten.

Nicht genug dieser absoluten kompositorischen Neuheit, Schönbergs Jünger der nächsten Generation wie K.H.: Stockhausen; Pierre Boulez, Luigi Nono u. a. verschärften noch dieses 12-Ton-System zu einem seriellen. Hier wird nicht nur jeder der 12 Töne, sondern jeder klingende Parameter in eine serielle Konstruktion eingebunden.

Mit diesen seriellen Kompositionen beginnt für die meisten Hörer die eigentliche Schwierigkeit mit der neuen Musik, dieser neuen Musik. Daß es neben dieser seriellen Musik noch andere Musikarten gab und gibt, braucht kaum erwähnt zu werden. Jedoch die Ära dieser seriellen Musik trug wesentlich zur Bildung eines neuen Konzeptes bei, von dem aus damals wie heute neue Impulse und ein neues kompositorisches Denken ausgingen.

Die Schwierigkeit speziell mit dieser frühen seriellen Musik – aber auch mit ihrer späteren Erweiterung zu einer sogenannten strukturellen Musik (wenn man sie denn so bezeichnen will) – liegt meines Erachtens in der Notwendigkeit, sich auf eine völlig neue und andere Hörperspektive einzulassen.

In dem folgenden Hörbeispiel der „Structures I a“ für zwei Klaviere von Pierre Boulez aus den frühen 50er Jahren sind keine Melodien mit Begleitung mehr zu hören – keine thematisch-harmonische Entwicklung mit Höhepunkt und Finale –; zu hören sind hingegen reine Strukturen, d. h. ein Netz, in dem jeder Ton mit jedem anderen in Beziehung steht. Wir hören Tonscharen, in denen jeder Tonpunkt in sich selbst zentriert ist und zugleich in einem offenen Feld zu schweben scheint.

### Hörbeispiel: Pierre Boulez : *Structure I a*

Diese neue musikalische Struktur wurde von dem Schönbergschüler Anton Webern vorbereitet. Anders als sein Lehrer Schönberg, dessen Musik vielfach durch einen dynamischen Gestus charakterisiert ist, und der in seinen Kompositionen noch Haupt- und Nebenthemen einsetzte, nahm Anton Webern in seinen Kompositionen jeglichen dynamischen Gestus zurück. Schönberg schreibt zu Weberns

**Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik (November 2004)**

sechs *Bagatellen für Streichquartett op. 9*, 1924 in Donaueschingen uraufgeführt  
 – einem Werk, in dem einige Sätze nur einige Sekunden dauern – :

„Man bedenke, welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken, zu solcher Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.

Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt“.

Diese Reduktion zu kleinsten musikalischen Klanggesten kondensierte Webern zu kompositorischen Strukturen, die eine horizontale Melodik und eine vertikale Harmonik in eine dritte Dimension kontrapunktisch aufspaltete.

In dieser kontrapunktischen Stimmigkeit – von Webern der Polyphonie entnommen – liegt im Grunde der wichtigste Neuanatz von Webern, und nicht – wie damals einige musikwissenschaftliche Analytiker meinten – in Weberns Vorbereitung der Serialität.

An diese mehrdimensionale Kontrapunktik knüpfte damals die schon genannte junge Generation an.

In K. H. Stockhausens Komposition „Kontrapunkte“ für zehn Instrumente von 1957 wird deutlich, wie nah der Höreindruck dieser Komposition einem Quartett von Anton Webern kommt, nämlich Weberns *Quartett für Geige, Tenorsaxophon, Klarinette und Klavier op. 22* von 1931.

Diesen Vergleich möchte ich an der Gegenüberstellung beider Kompositionen aufzeigen.

**Hörbeispiele:** A. Webern: *op. 22* – K.H. Stockhausen: *Kontrapunkte*

Die rigorose Forderung eines totalen seriellen Systems, in dem jeder Tonpunkt in einem Zahlendiagramm vorgeplant ist, ein System, das keinerlei Wiederholung duldete – schon gar nicht von traditionellen Elementen – , dieses System wurde abrupt unterbrochen durch den amerikanischen Komponisten John Cage. Er und seine Freunde wie Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff u. a. wischten mit völlig anderen Ideen alle Serialität vom Tisch. Dieser Eklat geschah 1958 während der Darmstädter Kompositionskurse. Und damit begann eine lange Auseinandersetzung, in der sich die Protagonisten der verschiedenen Lager nicht selten wie Kampfhähne gegenüberstanden. Und es war der revolutionäre Beginn einer neuen Ära der neuen Musik.

Galt seit Schönberg jeder Ton als autonom und gleichwertig, so hatte Cage bereits 1937 in seinem „Credo“ dafür plädiert, daß jeder Klang, ob Ton oder Geräusch, ob Sprache oder Gesang, als gleichwertig zu gelten habe.

Revolutionär war auch die Intention von John Cage, dem Interpreten bestimmte Freiheiten in der Realisation seiner Kompositionen zuzugestehen, vorbereitet durch eine zeit-räumlich relative Notation. Komponist und Interpret wurden zu gleichberechtigten Partnern in der Realisation einer Komposition.

Die Anwendung bestimmter Zufallsoperationen durch Cage in seinen Kompositionsentwürfen wurde häufig als eine „Vogel-Strauß-Politik“ mißverstanden, d. h. als eine Haltung, die den Kopf in den Sand steckt, um sich gewisser Verantwortungen zu entziehen. Für Cage bedeuteten Zufallsmanipulationen hingegen eine Zurücknahme seines Selbst, seiner subjektiven Vorlieben.

Er sagte: „Indem ich mich selbst zurückstelle, geschieht etwas Unvorhersehbares, etwas Neues – bekomme ich Ideen, die ich vorher nicht hatte.“

Das könnte ebenso als Motto für unsere Schwierigkeiten mit der neuen Musik gelten: Solange wir nur uns selbst, unsere subjektiven Vorlieben und Empfindungen in der Rezeption von Musik suchen, versperren diese das, was anders, was neu ist – erkennen wir nicht, was uns das Neue mitteilen könnte – erhalten wir keine neue Ideen.

In dem folgenden Hörbeispiel „Winter Music“ von 1956 gilt es wieder eine neue Hörperspektive einzunehmen. Statt einer kontrapunktischen Klangstruktur hören wir in dieser Komposition für zwei Klaviere wesentlich den Wechsel von Klang und Stille. Jeder Klang ist ein Zentrum, modifiziert durch eine live-elektronische Klangmodulation, deren Ausklang sich in den Raum erstreckt. Es liegt an uns, die unterschiedlichen Klanginseln in ein Klangkontinuum einzubeziehen – jeder auf seine Weise.

**Hörbeispiel:** John Cage: *Winter Music*<sup>1</sup>

Die Verlagerung serieller Konstrukte in die Bewußtheit von „Klang als lebendige Materie“ löst „die Vorstellung von Musik als spatialer aus – als Körper intelligenter Klänge, die sich frei im Raum bewegen“ (Edgar Varese: *Die Befreiung des Klangs*, Vorlesung 1959).

---

<sup>1</sup> Diese Klavierkomposition wurde u. a. 1963 von John Cage und David Tudor in Oldenburg (auf meine Initiative hin) aufgeführt – mit Polizeibegleitung!

**Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik (November 2004)**

Und die Komponistin Rebecca Saunders bekennt: „Beim Komponieren fasse ich die Klänge und Geräusche mit den Händen an, wiege sie, spüre ihre Potentiale zwischen den Handflächen. Die so entwickelten skelettartigen Texturen und Klanggesten sind wie Bilder, die in einem weißen Raum stehen, in die Stille eingesetzt, nebeneinander, übereinander, gegeneinander: auf der Suche nach einer intensiven Musik.“

Klang in Zeit und Raum wird zu einer der wesentlichsten Domänen in der Gegenwart neuer Musik.

Musik wird vorwiegend als eine Zeitkunst verstanden. Es wäre verwunderlich, wenn die Auflösung der räumlichen Dimensionen nicht auch die zeitlichen Dimensionen der Musik beeinträchtigen würde.

1957 hatte Stockhausen ein erstes Eingeständnis an die Eigenzeit eines Interpreten gemacht.

Auch bei Cage geht es in seinen Kompositionen nicht um eine vorgemessene Metronomzeit.

Der Interpret „empfindet, entdeckt die Zeit der Klänge, er läßt ihnen ihre Zeit“, schrieb Stockhausen.

Spielen mehrere Instrumente oder Orchestergruppen gleichzeitig in verschiedenen konstanten oder gar variablen Tempi, so verschieben sich die Zeitschichten gegeneinander, und es kann zu einem Umschlag einer statistischen Zeitwahrnehmung kommen. Hier wird deutlich, daß ein solcher Zeitablauf nicht mehr taktmetrisch, gequantelt wahrgenommen werden kann. Er kulminiert zu statistischen Zeitkomplexen.

Der reale Raum als Klangort, der Klangraum gewinnt eine zusätzliche Bedeutung. Die räumlich aufgelockerte Aufstellung von Instrumenten oder Orchestergruppen, die mehrkanalige Wiedergabe über mehrere, im Raum verteilte Lautsprecher bei zusätzlicher elektronischer Musik – diese räumliche Aufteilung klanglicher Vorgänge läßt diese wandern und sich dadurch zeitlich verschieben.

In dieser Vielschichtigkeit mehrerer Klangquellen kann das Ohr sich nicht mehr dem melodischen Faden, dem vorwärts strebenden zeitlichen Fluß überlassen. Adorno schlägt in seinen „Anweisungen zum Hören neuer Musik“ vor: Man solle „neue Musik so hören, wie man ein Bild als Ganzes betrachtet, alle ihre Momente in eins setzen, eine Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven sich erwerben, anstatt bei jener Diskontinuität es zu belassen, zu welcher das Medium Musik, die zeitliche Aufeinanderfolge verlockt“ (*Der getreue Korrepetitor*).

Bereits Charles Ives hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Intention, mehrere Orchestergruppen unabhängig voneinander als gleichzeitig-räumliches Ereignis spielen zu lassen. 1957 wurden von K. H. Stockhausen die *Gruppen für drei Orchester* mit drei Dirigenten aufgeführt. In dem Ausschnitt, den wir gleich hören werden gilt es, sich eine „Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven zu erwerben.“ Wir hören verschieden lange, verschieden farbige, verschieden dichte Klanggruppen, die für sich im Raum klingen, sich überlagern oder auflösen.

**Hörbeispiel:** K. H. Stockhausen: *Gruppen für drei Orchester*

Diese Gruppierung als „Erlebnisqualität“ farbiger Klanggesten wird – neben zahlreichen anderen kompositorischen Ansätzen – zum prägenden Merkmal einer Gegenwartsmusik.

Vielleicht hilft ein Vergleich mit einigen Phänomenen anderer Künste, die auf eine verwandte Entwicklung aufmerksam machen.

Tendenzen einer veränderten Zeitwahrnehmung, die alles zugleich gegenwärtig erscheinen lassen wollen, sind, wie eine veränderte Raumwahrnehmung, in verschiedenen Bereichen der Künste unserer Zeit anzutreffen.

Weder wird in den gegenwärtigen Bildern unser Blick durch einen perspektivischen Fluchtpunkt fixiert, noch bleiben nicht selten Objekte eingeschlossen in einen Bildrahmen, sie verlassen ihn und begeben sich in den Raum (*Mobile* von Calder, *Combines* von Rauschenberg). Auch führt die Literatur nicht mehr an einem linearen Erzählfaden entlang, nicht selten werden Ereignisse vertauscht oder in verschiedene Zeiten und Räume gesetzt. Die Verzeitlichung räumlicher Mittel durch Collagieren verschiedener Bewegungsphasen ist uns durch die neue Medienkunst bekannt.

In dieser zeit-räumlichen Revolution gewinnt die Elektronik eine fundamentale Bedeutung.

Bereits in den 50er Jahren hatte die *Musique Concrète* in Paris mit den damaligen technischen Mitteln Collagen und Montagen von konkreten akustischen Materialien hergestellt. Diese Techniken – von Bild-Cuts des Films unterstützt – werden von der gegenwärtigen Generation aufgegriffen und mit einer adäquaten Technologie perfektioniert.

Die Entwicklung einer elektronischen Technologie bedeutet einerseits einen Bruch mit den bisherigen soziokulturellen Strukturen, andererseits einen Aufbruch in neue Klang- und Medienwelten.

Die Perfektion einer neuen digitalen Technologie, in der alles möglich erscheint, verändert nicht nur die ästhetische Ebene der Musik, sondern auch ihre Funktion. Durch die Intermedialität zwischen Bild/Ton – Film/Musik – Klang/Raum und dem Remix dessen, was akustisch brauchbar erscheint, verliert nicht nur das ehemals geschlossene, autonome Kunstwerk seine Bedeutung.

Außerdem verschiebt sich die Rolle zwischen Autor – Interpret – Rezipient:

**Über Schwierigkeiten mit der neuen Musik (November 2004)**

Dank ihrer Laptop-Produktionen kann jeder Künstler gleichermaßen Producer und Manager – Internet-User und Autor sein. Form und Raum einer „Aufführung“ werden völlig variabel und haben mit dem ehemaligen Konzertwesen kaum etwas gemein.

Andererseits hat die Entwicklung der Elektronik eine Erweiterung des gesamten Klangspektrums bewirkt, dessen Auswirkungen und Aufbruch in neue Klangwelten noch völlig im Fluß sind. Kennzeichen dieser Entwicklung sind Klanginstallationen – Collagen von Hörwelten – Raum-Klang-Montagen verbunden mit interaktiven Prozessen etc.

Typisch für eine solche Klangkunst ist ein Ambiente, das oft nichts mehr mit einem üblichen Konzertsaal zu tun hat: Industrie- oder Sporthallen, offene Plätze oder auch einfache Privaträume sind der Hör- und Schauplatz für ein Spektrum verschiedenartigster Performances und Installationen.

In diesem heterogenen Umraum gewinnt das Sozial-Interaktive gegenüber dem rein Ästhetischen eine herausragende Bedeutung.

Während Helmut Lachenmann noch seine „musique concrète instrumentale“ als ein „Beispiel ästhetischer Verweigerung gegen eingeschliffene Orchesterkulinarik“ verstanden wissen wollte, kümmert eine junge Generation wenig mehr jene Verweigerungshaltung und jenes ehemalige Insistieren auf die Autonomie einer Musik. Hingegen werden Stimmen laut, die mit der Notwendigkeit des Komponierens Signale setzen wollen gegen eine Welt des Terrors, jedoch ebenso Signale für das Wunder des Lebendigen.

Freilich: auf den einschlägigen Festivals mit neuer Musik, wie Darmstadt, Donaueschingen, Berlin u. a., findet sich ein vorwiegendes Insiderpublikum, während die wenigen Konzerte mit neuer Musik in den Städten eher ein isoliertes Randdasein fristen. Zwar versuchen einige Sinfoniekonzerte dann und wann einige gemäßigte neue Kompositionen mit ins Programm zu schmuggeln (zumeist als Intro, damit das Publikum anschließend seine Solistenkonzerte genießen kann). Dennoch wäre dies ein Anfang, neue Musik aus ihrer Isolation zu befreien, d. h., daß sie als Teil des allgemeinen Konzertwesens angesehen wird.

In diesem Sinne sollte eine neue Klangwelt in der Ausbildung statt als isolierter Teil von Anfang an in alle Arten von Musik integriert werden – und nicht als ein isoliertes Kapitel vielleicht am Ende der Schulzeit noch erwähnt werden.

Dieser Weg impliziert freilich ein konsequent anderes Unterrichtskonzept und eine andere Unterrichtsmethode – ein Konzept, in dem Theorie und Praxis sich mit dem Angebot aller Musik: U- und E-Musik, ethnischer und klassischer Musik verbindet – sowie eine Unterrichtsmethode, in der die Interpretation von und Improvisation mit Musik verbunden wird.

Entgegen allen Unkenrufen, neue Musik sei zu schwer, kaum für Schüler spielbar, fehlt es meistens an der Kenntnis entsprechender Literatur. Oder es fehlt an Bereitschaft, über eine fundierte improvisatorische Praxis das Hören und Erkennen einer neuen Klangwelt sich zu erarbeiten.

Daß dies möglich ist, habe ich in meinen Arbeiten, Konzerten und einer langjährigen Unterrichtstätigkeit zu zeigen versucht.