

# Wege zur Vermittlung Neuer Satztechniken

Vortrag an der Hochschule für Musik Saar am 18. Juni 1996

I.

Ich erinnere mich, dass vor Jahren die Aussage, neue Satztechniken seien grundsätzlich nicht lehrbar, zumindest nicht in der Weise, wie die tradierten Techniken vermittelbar sind, in mir Nachdenken und dann auch Widerspruch hervorgerufen hat. Gleichwohl ist mir diese Haltung, so singulär ich sie im ersten Augenblick auch vermutete, häufiger begegnet. Die vielfältigen Diskussionen um die Didaktik der Musik des 20. Jahrhunderts manifestieren sich in zwei grundsätzlichen Polen.

A: Neue Musik ist Teil eines historischen Kontinuums und aus solchem auch begreifbar

B: Neue Musik ist nur aus der Gegenwart zu erfassen und wird durch Einbindung in historische Kontexte unverständlich

Zu A:

Versteht man Musik als Ergebnis menschlicher Produktivität, definiert man wie Walter Giseler in „Komposition des 20. Jahrhunderts“<sup>1</sup> Musik als „akustisches Phänomen, in das der Mensch organisierend eingegriffen hat“, ja als „ästhetisches Phänomen, das um seiner selbst willen gehört wird“, leitet sich hieraus die zentrale Forderung nach Kommunikation ab. Diese gehorcht der Trias von Sender – Nachricht – Empfänger, wobei man unter Sender Komponist oder/und Interpret verstehen könnte. Kommunikation aber bedarf gemeinsamer Sprache und setzt Verständnis voraus. Hans Vogt formuliert in „Neue Musik seit 1945“<sup>2</sup> drei Prämissen für die Kommunikation, für den Umgang mit Neuer Musik:

1. Kunst will sich mitteilen, hat Eigenschaften, die neben dem Produzenten auch andere erkennen, erhebt Anspruch auf Qualität
2. Voraussetzung für Kunst ist die Beherrschung des Materials
3. Kunst braucht jemanden, der sie aufnimmt

Sowohl das Kommunikationsmodell als auch die daran anknüpfenden Prämissen haben zur Folge, dass Lehre zweierlei bewirken soll und muss:

1. Wecken von Hörbereitschaft und Einwirken auf Prädispositionen
2. eine rationale Vermittlung

Die oft beklagte Divergenz zwischen dem akustischen Ereignis und dessen kognitiver Verarbeitung – und dies sowohl bei Interpreten wie Hörern – darf nicht zum Rückzug aus theoretischen Vermittlungsversuchen führen, sondern muss angesichts der Tatsache, dass es essentiell zum Wesen von Kunst(-musik) gehört, mehr zu beinhalten, als im Moment des Hörens bewusst wahrgenommen werden kann, Vermittlungsversuche suchen und entwickeln.

Die von Carl Dahlhaus<sup>3</sup> in den 1970er Jahren diagnostizierte „Unlust an der Theorie“ und der „Rückgang musikalischer Rationalität“ erklärt sich aus der in dieser Zeit geübten Kritik am Materialbegriff Adornos, der dem Bestreben nach kontemplativer Wahrnehmung, der Zerstörung von Systemzwängen, letztlich dem Schönheitsbegriff postserieller Musik entgegensteht. Die zentrale These Adornos, qualitätsvolle Musik sei durch und durch geschichtlich, der Komponist müsse der „Tendenz des Materials“ gehorchen, wurzelt in der Überzeugung, Musik sei Teil einer tragenden Kontinuität, eines übergeordneten geschichtlichen Bewusstseins, in dem selbst der Bruch zwischen Epochen als Konsequenz aufgefasst wird, eines Bewusstseins, dass von den Beteiligten, den Komponisten selbst, bereits nachgezeichnet worden ist, und mündet in die Forderung nach einem

<sup>1</sup> Giseler, Walter; Komposition im 20. Jahrhundert; Celle 1975

<sup>2</sup> Vogt, Hans; Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1975, 1982

<sup>3</sup> Dahlhaus, Carl; Vorwort zu Stuckenschmidt H.H., Neue Musik; Berlin 1981

„Typus von Theorie, der weder der musikalischen Technik als bloßes Vehikel dient, noch ausschließlich dem Kriterium, entweder falsch oder richtig zu sein, unterworfen ist“<sup>4</sup>

Zu B:

Die Thesen, die Tradition und deren produktiv wie rezeptive Kräfte seien dem Verstehen und Erfassen Neuer Musik hinderlich, die Kenntnis tradierter Techniken sei für den sich entwickelnden Komponisten schädlich – wie von einigen Komponisten bei den Darmstädter Ferienkursen postuliert –, zeugen von der in der post-seriellen Zeit vertretenden Abkehr vom „herkömmlichen Bildungsideal“<sup>5</sup>. Dieter Schnebel formulierte 1971 in seinem Vorwort zu Gertrud Meyer-Denkmanns „Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht“ sein Credo, „Neue Musik lasse sich in herkömmlichen pädagogischen Formen nicht vermitteln“, der „linear-historische Bildungsweg“ lasse „Neue Musik zum Anhängsel werden“. Der Zugang zur Musik des 20. Jahrhunderts, gemeint ist hierbei die avantgardistische Neue Musik im Gegensatz zur „neumusischen Bewegung“ „offener Spielbetulichkeit“, ergebe sich rein aus der Gegenwart, lasse sich nur rein experimentell lösen, begründet sich in diesem Ansatz in dem Verurteilen der Musikpädagogik, die sich in der „Flucht vor dem Musischen“ an „wissenschaftliche Bildungsbegriffe klammert“.<sup>6</sup>

II.

Die Zielgruppen der Lehre musiktheoretischer Disziplinen an Hochschulen sind angehende professionelle Musiker unterschiedlicher beruflicher Schwerpunkte. Gemeinsam ist allen, dass sie als Multiplikatoren wirken werden. Ihre Tätigkeit erreicht alle Ebenen musikalischer Rezeption. Kirchenmusiker, Schulmusiker, Musikerzieher und Orchestermusiker erreichen die Basis derer, die Musik vorrangig hören und als Kunstobjekt konsumieren. Soll ihre Arbeit eine objektive Qualität besitzen, muss ihre Bildung ein reflektierendes Musikzieren und Umgehen mit Musik zum Ziel haben, die Kenntnis musikalischer Syntax und Semantik ist hierbei Voraussetzung für gültige Interpretationen und Vermittlung.

Es ist sicherlich fraglos, dass das Musikzieren eines Werkes von Johann Sebastian Bach nur dann gelingen wird, wenn die Spezifika der musikalischen Sprache sowohl der betreffenden Entstehungszeit und deren Wurzeln als auch die personaltypischen Wesenheiten nicht nur gekannt, sondern auch erkannt und hieraus interpretatorische Schlüsse gezogen werden. Ihn und seine Aussagen verstehen zu können, heißt um motivische, strukturelle und harmonische Gesetzmäßigkeiten der Generalbasszeit wissen und diese transferieren, verlangt Einblicke in die Affektenlehre und musikalische Rhetorik, bedingt einen Überblick über die Entwicklung des Materials und der Ästhetik, aus dem ersichtlich wird, dass Bachsche Strukturen ohne Kompositionen beispielsweise der franko-flämischen Meister wie Josquin u.a. nicht entstanden wären und aus deren geistigem Erbe schöpfen. Wie dieses kleine, oberflächliche Beispiel andeutet, ließe sich die Thematik vertiefen und differenzieren, und führt zum Postulat einer ganzheitlichen Bildung, in deren Vernetzung die musiktheoretischen Fachdisziplinen nicht Selbstzweck, sondern Hilfswissenschaften zum musikalischen Verständnis und der musikalischen Darstellung sind. Übungen in tradierter wie neuer Satztechnik dienen nicht der Züchtung neuer Komponisten, sondern bedeuten Nachempfinden syntaktischer wie semantischer Gesetzmäßigkeiten im Dienste des musikalischen Ausdrucks.

---

<sup>4</sup> ebda

<sup>5</sup> Meyer-Denkmann, Gertrud; Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht,; Wien 1972

<sup>6</sup> ebda

III.

In dem Versuch, sich Neuer Musik und deren Satztechnik zu nähern, ergeben sich drei grundlegende Ansatzmöglichkeiten:

1. analytisch
2. interpretatorisch
3. materialorientiert

Diese drei Ansätze sind, jeder für sich allein betrachtet, Teilaspekte ganzheitlicher musikalischer Rezeption. Zusammengenommen, sich gegenseitig ergänzend, sind sie Arbeitsweisen eines umfassenden Verstehens und Vermittelns von Musik, und dies unabhängig davon, ob es sich um alte oder neue Musik handelt.

Versuchen wir, die denkbaren Wege zur Annäherung an Neue Musik, auch unter Einbeziehung der diversen Publikation, zu systematisieren.

Die traditionelle Satzlehre erfuhr durch die beiden Veröffentlichungen von Diether de la Motte „Harmonielehre“<sup>7</sup> und „Kontrapunkt“<sup>8</sup> eine neue Dimensionierung. Konsequenterweise wurden unter historisch materialorientierten Gesichtspunkten vertikale wie lineare Satzstrukturen nachvollzogen. Die Erscheinungen der Musik des 20. Jahrhunderts schließen sich hierbei organisch an die die harmonischen und kontrapunktischen Stränge an. Nachteil dieser wie einiger anderer Ansatzwege ist die mangelhaft ausgeprägte satztechnisch-methodische Komponente. Dies war auch nicht in der historischen Gesamtdarstellung intendiert.

Phänomenologisch möchte ich den Weg nennen, der spezifische Strukturprinzipien und kompositorische Ansätze in ihrer Entwicklung verfolgt, analytisch begreift und satztechnisch übt, vergleichbar den bewährten Methoden in der traditionellen Harmonielehre. In der Sammlung „Der musikalische Satz“<sup>9</sup>, herausgegeben von Walter Salmen und Norbert J. Schneider, erfährt der de la Motte'sche Ansatz eine methodisch-praktische Erweiterung. Beiden gemeinsam ist der Versuch, kompositorisch-satztechnische Prozesse didaktisch wie methodisch aufzubereiten, dem Verständnis folgend, Musik zu sein sei keine Natureigenschaft der Klänge, sondern diese werden dadurch Musik, dass sie deren Geschichte angehören.

Der analytische Weg produzierte und produziert die größte Anzahl von Veröffentlichungen und Darstellungen. Sie aufzuführen, würde den Rahmen eines Vortrages sprengen, doch soll versucht werden, die Fülle des Materials zu ordnen. Neben vorwiegend didaktisch orientierten Sammelwerken wie dem bereits angeführten Standardwerk von Hans Vogt oder der sich hauptsächlich, jedoch nicht nur, an Schulmusiker wendende „Didaktik neuer Musik“ von Dieter Zimmerchied<sup>10</sup>, sind wissenschaftliche und kompositionsspezifische Detailbetrachtungen zu verschiedenen musikalischen Parametern, geschichtlichen Verläufen und Komponistenpersönlichkeiten zu nennen. Hermann Müllichs „Klang-System“<sup>11</sup> ist ein unterrichtspraktischer Versuch, das Phänomen Harmonik in Neuer Musik analytisch greifbar zu machen. Die Problematik der Einordnung und Eingrenzung harmonischer Strukturen und Abläufe wird in der von Claus Ganter herausgegebenen Sammlung von Vorträgen unter dem Titel „Harmonik im 20. Jahrhundert“<sup>12</sup> deutlich. Namen wie Walter Gieseler, Pierre Boulez und Josef Häußler mit seiner leider vergriffenen, doch immer noch gültigen Gesamtdarstellung der Entwicklung Neuer Musik, stehen für eine Vielzahl von Autoren, die mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung auf historische, formal-strukturelle, ästhetische und phänomenologische Aspekte eine analytische Vermittlung Neuer Musik suchen. Musikwissenschaftlich-musiktheoretische Reihen wie „musik kontexte“ oder „Musiktheorie“ bieten detailliert-differenzierte Betrachtungen und Vertiefungen unterschiedlichster Thematik. Der analytische Weg schließt auch stilübergreifende Methoden wie die Heinrich Schenkers oder auch Paul Hindemiths ein. Die Kenntnis und Anwendung unterschiedlichster Perspektiven und Beschreibungsarten ist nicht nur im Bereich Neuer Musik wertvoll, sondern wegen der Vielfalt historischer Wurzeln und Beeinflussungen und der Begrenztheit einer analytischen Sprache aus deren zeitgeschichtlichen und ästhetischen Entstehen und Verstehen für den Gesamtbereich musiktheoretischer Reflexion nützlich.

<sup>7</sup> Motte de la, Diether; Harmonielehre; Kassel, 1976

<sup>8</sup> Motte de la, Diether; Kontrapunkt; Kassel 1981

<sup>9</sup> Salmen, Walter und Schneider, Norbert J. (Hrsg.); Der musikalische Satz, Innsbruck 1987

<sup>10</sup> Zimmerchied, Dieter (Hrsg.); Didaktik Neuer Musik, Mainz 1978

<sup>11</sup> Müllich, Hermann; Klang-System; Berlin 1986

<sup>12</sup> Ganter, Claus (Hrsg.); Harmonik im 20. Jahrhundert; Wien 1993

Quantitativ geringer, doch umso grundlegender, sind die kompositorischen Selbstbekenntnisse, in denen Regularien satztechnischer Gesetzmäßigkeiten eines Personalstiles erklärt werden. Am ausführlichsten taten dies mit Sicherheit Olivier Messiaen und Paul Hindemith, doch auch Arnold Schönberg gibt in seiner „Harmonielehre“<sup>13</sup> oder „Formbildende Tendenzen der Harmonie“<sup>14</sup> Anstöße, die speziell im Bereich dodekaphonischer Satztechnik durch Autoren wie Ernst Krenek oder Herbert Eimert zu erklärten Satzlehren geformt wurden. Alle diese Darstellungen möchte ich personalstilistisch materialorientiert nennen und zu einem unverzichtbaren Teil innerhalb der Vermittlung neuer Satztechnik erklären.

Ebenso unverzichtbar halte ich die experimentell-kreative Komponente im Umgang mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Je weniger Musiktheorie epochenübergreifend theoretisch ist, je mehr Disziplinen musikalischer Ausbildung interaktiv gestaltet werden, um so mehr wird der Zugang erleichtert, die rational vermittelten Erkenntnisse eingebunden in kommunikativ vermittelnde Verfahren.

Unter Einbeziehung der aufgezeigten Vermittlungs- und Betrachtungswege ergeben sich, ausgehend von der oben formulierten Forderung nach Verzahnung der Ansätze drei differenzierte, nämlich

1. der interpretatorisch experimentelle Ansatz
2. der phänomenologisch übergreifende Ansatz
3. der materialorientiert entwickelnd historische Ansatz

Die methodische Gestaltung dieser Ansatzmöglichkeiten versteht sich im Bereich der Hochschule interdisziplinär und übergreifend. Die Betrachtung der methodischen Möglichkeiten wird zeigen, dass, ob man auch dem phänomenologisch übergreifenden oder dem materialorientierten Ansatz zuneigt, die interpretatorische Komponente, da sie Teil der praktischen Umsetzung ist, unabdingbar einbezogen werden muss.

#### IV.

Die systemprägenden und auslösenden Kompositionstechniken der ersten Hälfte des zu Ende gehenden Jahrhunderts sind in ihrer Kontinuität und ihren Brüchen gewurzelt in der Musik der vorgegangenen Jahrhunderte. Diese sind wohl am griffigsten vermittelbar, jedoch auch notwendig, um Entwicklungen und Einzelercheinungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einordnen zu können, Tendenzen zu erahnen und Gegenwärtiges zu werten. So interessant auch eine affektive Näherung an Kompositionen Ligetis ist, so rudimentär muss sie bleiben, sieht man sie nicht im Kontext vorheriger Erscheinungen, sieht man sie nicht vernetzt mit Gestalten wie Bartók, Penderecki, Lutoslawski, gar den Komponisten der Renaissance.

Ganzheitliche Vermittlung Neuer Musik sehe ich auf drei gegenseitig aufeinander bezogene methodische Säulen gegründet, in deren Mittelpunkt die Satzarbeit steht. Ein erster Schwerpunkt ist das Spannungsfeld zwischen Information und Hören. Die Erfahrung, dass bei einer breiten Schicht der Studierenden die Kenntnis über Komponisten und Kompositionen recht unterentwickelt ist, führt zu der Überzeugung, dass die Hörbereitschaft erzeugt und der Einstieg in die jeweilige Thematik durch Klangergebnisse vorbereitet werden müssen. Unvermeidlich ist auch die Präsentation von Informationen zu Komponist, Stilistik, historisch-ästhetischem und sozio-kulturellem Umfeld, zu Materialstrukturen und Ordnungsprinzipien. Genaue Kenntnis der kompositorischen Ordnung innerhalb eines Werkes und eines Kompositionsstiles sind Voraussetzungen für die analytische Verarbeitung und Vertiefung der Strukturebene, hörende Analyse und analytisches Hören gehören selbstverständlich zu diesem ersten Schwerpunkt. Dies übersteigt die Möglichkeiten der methodischen Konzeption eines Faches allein, doch ist das Bestreben nach interdisziplinärem Arbeiten innerhalb musikalischer Didaktik fraglos Kernstück moderner Hochschulausbildung, so dass Hörerziehung, Werkanalyse, Formenkunde, letztendlich auch die praktischen Bereiche wie Kammermusik u.a. selbstverständlich eingebunden und in der Pflicht sind.

---

<sup>13</sup> Schönberg, Arnold; Harmonielehre, Wien 1921

<sup>14</sup> Schönberg, Arnold; Structural Functions of Harmony; New York 1957

Wir wissen, dass die Inhalte der Fächer traditioneller Satzlehren der Harmonielehre und des Kontrapunktes, wie sie in vielen Hochschulen organisiert sind, ohne satztechnische Übungen nicht vermittelbar sind. Dabei sind diese satztechnischen Verfahren nicht Ziel, sondern Weg. Der oft gehörte Einwand, bestimmte Studiengänge seien mit diesen Aufgaben entweder überfordert oder praxisfremd ausgebildet, verkennt die eigentliche Zielsetzung. Allen gemeinsam soll die musikalische Sprache vermittelt werden, so dass Noten lesen im umfassenden Sinn zu verstehen ist, als Beherrschen eines Codes einer Information, die sich nach kognitivem Eindringen gemeinsam mit affektiver Gestaltung zu einer gültigen, weil reflektierten Interpretation vereinigt. Die satztechnischen Übungen, so einfach sie in den speziellen Fällen auch ausfallen mögen, dienen der Erprobung dieser musiksprachlichen Grammatik als aktiver Umgang mit dem Material und der Klärung und des Begreifens in des Wortes Bedeutung in der Information. Tonsätze sind dabei nicht Kompositionsversuche für Orchestermusiker, sondern methodisch aufgearbeitete Extrakte der strukturellen Gesetzmäßigkeiten, die einen Transfer von der Information und der Analyse hin zur Interpretation unterstützen. Das grundsätzliche Problem der Lehre der Komposition sei hier nur am Rande erwähnt. Einer sich zeigenden kompositorischen Begabung müssen keine Ideen gegeben werden und es muss keine Kreativität erzeugt werden, Kompositionslehrer werden durch Vergleichen, durch Beispiel geben, durch Widersprechen und Ermutigen und vieles mehr das Ordnen der Gedanken unterstützen, werden helfen, Schranken und Gesetzmäßigkeiten in der eigenen Arbeit zu erkennen und anzulegen sowie auf dem Weg, eine eigene Sprache zu finden, unterstützend begleiten. Dies bedeutet, Komponisten können freigelegt werden, zeigen sich in der Regel jedoch von selbst, sofern sich in ihrem Umfeld die entsprechenden Reize finden. Die Satzarbeit hingegen verstehen wir als „Sprachunterricht“. Auf sehr hohem Niveau ist dieser Sprachunterricht jedoch auch, entgegen dem oben zitierten von einigen Komponisten vertretenen Postulat von der Hinderlichkeit traditionellen Arbeitens angehender Komponisten für diese von hohem Wert.

Während die Lehre von Harmonik oder auch von Kontrapunkt über viele erprobte satztechnische Übungsmöglichkeiten verfügen, ist im Bereich der Neuen Satzlehre noch Raum für Entwicklung methodischer Konzeptionen. Nur wenige stilistisch in sich abgeschlossene Materialordnungen drängen zur Lehre. So bieten die Lehrbücher von Ernst Krenek<sup>15</sup> und Herbert Eimert<sup>16</sup> detaillierte Vorlagen zur Zwölftontechnik, beschreibt Paul Hindemith ausführlich seine kompositorische Sprache in der „Unterweisung im Tonsatz“<sup>17</sup> und den Übungsbüchern und regt Olivier Messiaen in „Technik meiner musikalischen Sprache“<sup>18</sup> zum Nachschreiben an. Alle anderen Tonsprachen der, nennen wir sie klassische Moderne“, werden zwar beschrieben, aber eine satztechnische Methodik fehlt doch weitgehend. Da jedoch gerade diese klassische Moderne, sieht man sich einem materialorientiert entwickelnd und historischen Ansatz verpflichtet, am ehesten vermittelbar ist uns als Vorbedingung zum Verstehen wirklich zeitgenössischer Strömungen anzusehen, bedarf es für diesen Zeitraum und dann auch für die Gegenwart immer neuer Modelle.

Ich möchte die satztechnischen Arbeiten in drei Stufen untergliedern:

1. Erstellung von stilkopistischen Modellen anhand von Materialvorgaben und Lückentexten
2. Erstellen selbständiger Stilkopien zu der jeweiligen Thematik
3. Eigenständig kreatives Arbeiten

Es ist die Erfahrung vieler Tonsatzlehrer, dass sich Niveau und Anspruch einer Veranstaltung nicht a priori an dem Studiengang bzw. dem Studienziel orientieren lassen, sondern letztlich nur an Bereitschaft, Niveau, Vorbildung und Begabung der einzelnen Studierenden. Danach werden sich Komplexität und Intensität der Übungen richten, danach misst sich das Ergebnis. So halte ich das Angebot aller drei Stufen satztechnischer Übungen für wünschenswert, die Beschränkung auf eine, häufig ist dies das eigenständig kreative Arbeiten, erscheint mir zu lückenhaft und droht spekulativ zu bleiben. Es gibt sicher Studenten, die sehr schnell und gar als Erstes eigenständige, also nicht stilgebundene Arbeiten vorlegen, doch wird der Lehrer in der weiterführenden Unterweisung, wenn sich Potential zeigt, im Sinne kompositorischer Sensibilisierung doch wieder stilspezifisch eine Differenzierung der Sprache vornehmen.

---

<sup>15</sup> Krenek, Ernst; Zwölftonkontrapunktstudien; London 1952

<sup>16</sup> Eimert, Herbert; Lehrbuch der Zwölftontechnik; Wiesbaden 1981

<sup>17</sup> Hindemith, Paul; Unterweisung im Tonsatz; Mainz 1940

<sup>18</sup> Messiaen, Olivier; Technique de mon langage musical, Paris 1944

Die dritte Säule methodischer Konzeptionierung, Interpretation und Improvisation, kann in der Regel den geringsten Raum in einer Veranstaltung Neue Satzlehre finden, doch ist sie unabdingbarer Bestandteil derselben. Jede Gelegenheit zur praktisch klanglichen Arbeit wird genutzt und verfolgt, sei es die lebendige Präsentation der zu analysierenden Werke, sei es die Darstellung der Satzarbeiten, die ich mir auf entsprechendem Niveau auch öffentlich vorstellen kann. Eine Lehrveranstaltung Neue Satzlehre wird aber den Kontakt zu Interpretationsseminaren, Workshops, Probenbesuchen und vielem anderen mehr suchen und finden. Gründet sich eine Veranstaltung Improvisation auf die Erkenntnisse Neuer Satztechniken, werden beide um so fruchtbarer sein.

V.

Interdisziplinäres Denken und Handeln innerhalb der Lehre ist eine Notwendigkeit innerhalb zeitgemäßer Didaktik. Zwar wird der Lehrende wegen der Fülle zeitgenössischer Tendenzen immer einen Spagat versuchen müssen zwischen exemplarischer Darstellung und umfassenden Überblick, doch führen in der Summe die sachgebundenen Grundkenntnisse musikalischer Erscheinungen zu einem Transfer und schlussendlich zur Erlangung einer ästhetischen Position. Der Abbau von Hörbarrieren, angelernten Verhaltensweisen und Prädispositionen geschieht nur praktisch, d.h. im Umgehen mit Material und Strukturen, und wie mancher selbst erfahren hat, durch die Radikalkur der, vielleicht im ersten Augenblick überfordernden, interpretatorischen Aufgabe.

Von ganz besonderer Bedeutung ist meines Erachtens die auslösende Kraft des Lehrenden. Persönliche Ausstrahlung und Glaubhaftigkeit ist unabdingbar für jeden „Theorielehrer“, dessen Aufgabe es ist, die Lernenden von der „Praxishaftigkeit“ der Theorie zu überzeugen, sie zu begeistern und auf den Weg zu bringen. Bei aller didaktischen und methodischen Aufarbeitung wird es dem mit pädagogischem Instinkt ausgerüsteten Lehrer am besten gelingen, Neugier zu wecken und Hörbereitschaft zu erzeugen, durch „kognitiven Zugewinn die affektive Rezeption zu erleichtern“.<sup>19</sup>

20

---

<sup>19</sup> Zimmerschied, Dieter; in: Didaktik Neuer Musik

<sup>20</sup> Aus der Sicht des Jahres 2006 kann festgestellt werden, dass die Didaktik Zeitgenössischer Musik vielfältige Impulse aufgenommen hat und sich – namentlich auch in Verbindung mit der Hörerziehung – weiterentwickelt hat. Es ist nicht nur eine Fülle neuer Literatur entstanden, es haben auch mannigfaltige Erfahrungen die Vernetzung der Disziplinen gefördert. Die Arbeiten an neuen Studiengängen und Curricula führen zudem zu einer kritischen Reflexion bisheriger Inhalte und Unterrichtstrategien. Das Eindringen popularmusikalischer Genres als gleich gewertete Elemente der Enkulturation in die Ausbildungsgänge ist eine Reaktion auf die Rezeptionswirklichkeit. Dies kann bei historisch-kritischer und ästhetisch-differenzierter Distanz zu einer Bereicherung führen, wenn das Ideal einer ganzheitlichen, am Material und dessen Struktur orientierten und einer ästhetischen Verantwortung folgenden, der vielschichtigen Codierung verpflichteten Musikalisierung nicht verlassen wird.