

Alte Musik in der Schule

DIETER KLÖCKNER

*Hans Günther Bastian (Hg.): Umgang mit Musik. - Laaber: Laaber 1985.
(Musikpädagogische Forschung. Band 6)*

Sieht man sich Richtlinien, Musiklehrbücher, Unterrichtsvorschläge usw. daraufhin an, welche Bedeutung der vorbarocken Musik beigemessen wird, so muß man feststellen, daß sie von wenigen Ausnahmen abgesehen keine Rolle spielt. Im folgenden versuche ich zu begründen, warum m. E. diese „alte Musik“, insbesondere die Musik der Renaissance und des Frühbarock (etwa 1450-1650) stärker im schulischen Musikunterricht Berücksichtigung finden sollte, und berichte über Unterrichtsversuche mit dieser Thematik.

Das Problem, daß alle Musik seit gestern „alt“ ist, bleibt ebenso ausgeklammert wie Fragen nach der Relevanz historischer Aufführungspraxis von Musik des Barock, der Klassik oder der Romantik etwa unter dem Aspekt der Verwendung von „Originalinstrumenten“, was ja heute schon zum Aufgabenbereich einer Rundfunkabteilung „Alte Musik“ gehört.

Die von mir ins Blickfeld gerückte Musik stammt aus einer Zeit, für die aufgrund des aufkommenden Buch- und Notendrucks ausreichende Zeugnisse vorliegen einschließlich mannigfacher Lehr- und Unterrichtswerke für den Musikliebhaber, Theoretika für den Musikfachmann sowie zahlreicher erhaltener Musikinstrumente, die heute in Museen ausgestellt sind, aber auch Rekonstruktionen und Nachbauten solcher Instrumente, wie sie bei Aufführungen heute verwendet werden. Eine Beschäftigung mit dieser Musik ist also nicht wie noch die Ausführung von Musik bis gegen 1500 bezüglich ihres Klangbildes auf Vermutungen oder Deutungen von Beschreibungen angewiesen, dieses Klangbild läßt sich vielmehr bei aller Problematik hinsichtlich der Ausführung etwa eines Notentextes ziemlich eindeutig bestimmen.

Es ist aber andererseits auch die Zeit, in der zwar die möglichen Instrumente und ihr jeweiliger Klang bekannt sind, ihre definitive Verwendung aber nicht festgelegt oder vorgeschrieben ist. Der Hinweis auf vielen Titelblättern von Musikdrucken „zu *singen und auf allerlei Instrumenten zu spielen*“ stellt ja ausdrücklich die konkrete Auswahl in das Belieben der Spieler. Und selbst die wenigen Hinweise auf spezifische Besetzungen — etwa Th. Stoltzers Bemerkung, für die Ausführung seiner Psalmenvertonung *Herr erzürne dich nicht* habe er besonders an Krummhörner gedacht — sind nicht als ver-

bindlich zu betrachten, wie andererseits die Unterlegung oder das Fehlen eines Textes nicht notwendigerweise eine vokale oder rein instrumentale Ausführung intendieren. (Beispielsweise ist die fünfstimmige Basse danse über den Tenor *La spagna* von Josquin sowohl als untextierte instrumentale Fantasie überliefert wie auch als Motette mit dem in allen Stimmen unterlegten Text *Propter peccata*.)

Die überlieferten Druckerzeugnisse sind über ihren fachgebundenen Zweck als „Material für Musikausübung“ hinaus auch Zeugnisse der allgemeinen Kultur ihrer Zeit: Dedikationen und Lobgedichte geben Hinweise auf das Verhältnis von Musikern und ihren Mäzenen; die künstlerische Ausführung eines Druckes sagt auch etwas über den Rang, der der Musik zugestanden wurde; die Bearbeitung etwa derselben Tanzmelodie oder des gleichen Liedes in unterschiedlichen Drucken läßt Rückschlüsse auf den Musikgeschmack der Zeit zu (z. B. Bearbeitungen für Ensemble oder diverse Soloinstrumente) genau wie die andererseits sich im Laufe des 16. Jahrhunderts wandelnde Vorliebe für bestimmte Tanzformen (z. B. gleiche Melodie unter anderem Tanznamen), die Vorliebe der Verleger für Druckreihen (1. — xtes Tanzbuch, wobei der verantwortliche Musikredakteur wechseln konnte), die Druckausführung (Druck in Stimmbuchform oder gegen Ende des 16. Jahrhunderts in einer Druckanordnung, die es ermöglichte, gleichzeitig zu mehreren Spielern verschiedene Stimmen aus einem einzigen Exemplar zu spielen, da die Stimmen nach verschiedenen Seiten hin ausgerichtet sind), die an dem sich über das ganze 16. Jahrhundert hinweg ständig verändernden Repertoire nachzuweisende sich wandelnde Vorliebe für bestimmte Tanzformen und vor allem die Texte der landessprachlichen weltlichen Liedkompositionen.

Die Notwendigkeit eines solchen kurzen (und dadurch natürlich auch verkürzenden) Überblicks weist aber schon auf eine Grundschwierigkeit hin, die der Beschäftigung mit alter Musik im schulischen Musikunterricht im Wege steht: die mangelnde Kompetenz und das fehlende Wissen der Lehrer aufgrund der diesen Bereich weitgehend ausklammernden Ausbildung. Zwar hat jeder Musiklehrer im Rahmen seines Studiums ein bestimmtes Pensum Musikgeschichte zu absolvieren, doch zwingt die hierfür angesetzte geringe Stundenzahl zur Notlösung eines „Überblicks“, was zur Folge hat, daß nur die wichtigsten Stationen einer musikgeschichtlichen Entwicklung aufgezeigt werden, was zumindest im Bewußtsein der Kursteilnehmer die Musikgeschichte als evolutionistisch angelegt und als „*Ereignisgeschichte*“ (Dahlhaus) verstehen und erleben läßt. „*Zwar läßt sich Geschichtsschreibung,*

die ernst genommen werden soll, niemals als bloße Konstruktion einer Vorgeschichte der jeweiligen Gegenwart begreifen, einer Gegenwart, von deren aktuellen Interessen es abhängt, welche der zahllosen Tatsachen, die überliefert sind, ‚der Geschichte‘ und welche dem ‚Schutt der Vergangenheit‘ angehören“ (Dahlhaus 1979, 4), doch zwingen die Umstände den Dozenten für Musikgeschichte gerade zu solchen letztlich verfälschenden, da verkürzenden Darstellungen.

Ein Beispiel dafür, zu welchen Mißverständnissen dann eine solche Praxis führen kann, scheint mir die Rezeption des schon fast zum „Hit“ gewordenen sog. ‚Landsknechtständchens‘ von O. di Lasso *Matona mia cara* zu sein, das abgesehen von seinem pittoresken, in der zumeist gesungenen Jöde-Übersetzung aber harmlos-verniedlichenden und verniedlichten Inhalt wegen der onomatopoetischen Lautmalerei des Refrains und wegen seiner harmonischen Einfachheit so beliebt geworden ist. Der eigentliche Sinn dieses Stücks — Liebeslied eines vereinsamten, des neapolitanischen Dialekts nicht ganz mächtigen, aber dennoch über einen gewissen Bildungsstand verfügenden deutschen Landsknechts —, die Ironie, ja der beißende Spott dieser „Neapolitana“ liegen aber gerade in dieser auch zu Lassos Zeiten unüblichen harmonischen Simplizität, was aber ohne Hintergrundwissen — Entstehungsgeschichte und Kontext des Druckes, in dem das Stück überliefert ist; Doppelsinn bedeutungsträchtiger Worte; Symbolgehalt der verwendeten Bilder; Wissen um die Gestaltungs- und Stilmittel der Zeit — nicht verstanden wird, so daß ein handfester, ja ausgesprochen derber Männergesang heute von Kirchen-, Jugend und Schulchören aufgeführt wird. Solche hier exemplarisch aufgewiesenen Fehldeutungen könnten vermieden werden, wenn Musikgeschichte nicht als Häufung musikologischer Fakten gesehen würde, sondern wenn — nach Dahlhaus — Musikgeschichte als Strukturgeschichte verstanden würde, was besagte, *„daß Musikgeschichtsschreibung, statt erzählend zu verfahren, sich auf die Darstellung von Zusammenhängen konzentriert, wie sie in einem chronologisch, sozial und ethnisch oder regional abgegrenzten Bereich zwischen musikalischen Gattungstraditionen, kompositorischen Techniken, ästhetischen Ideen und Kategorien, sozialen Institutionen und Rollen und ökonomischen Voraussetzungen bestehen“* (Dahlhaus 1979, 6)

Diese Hinweise sollen ausreichen, an das Problem „Alte Musik und Musikgeschichte“ heranzuführen, denn andererseits ist ja ein verstärktes Interesse an historischer Musik und ihren Aufführungsmöglichkeiten festzu-

stellen. Indizien hierfür sind die zunehmende Zahl von ‚Wochen alter Musik‘ als Konzertveranstaltungen oder Workshops für Fachleute und Laien, die Etablierung immer mehr spezialisierter Instrumentenbauer, das immer größer werdende Angebot an sog. ‚Kits‘ zum Selbstbau historischer Instrumente das immer noch zunehmende Angebot an authentischer Musik in moderner Übertragung oder in alter Mensuralnotation und nicht zuletzt die gestiegenen Anforderungen und Ansprüche bezüglich Intonationsreinheit und Perfektion im Spiel historischer Instrumente, vor allem aber das Interesse, das Konzerte mit Renaissance-Musik bei Hörern aller Altersstufen finden.

Hierbei dürften unterschiedliche Intentionen maßgebend sein: Die Laien-Musiker — d. h. die Spieler — werden angesprochen von der Freiheit hinsichtlich der einzusetzenden Instrumente und von den im allgemeinen geringeren spieltechnischen Anforderungen; die Hörer von den als exotisch und unverbraucht empfundenen Klängen und von den — scheinbar — geringeren Anforderungen, die an das musikalische Wissen und das Hörvermögen der Rezipienten gestellt werden. Die große Gefahr ist darin zu sehen, daß diese Musik als Flucht in eine scheinbar heile, überschaubare und letztlich einen nicht mehr persönlich betreffende Welt benutzt wird, daß man sie aus ihren historischen Bezügen herauslöst, ästhetisch verabsolutiert und sich in eine a-historische Esoterik zurückzieht.

Immer aber läßt sich feststellen, daß gerade auch jüngere Hörer unmittelbar von dieser Musik angesprochen werden, daß ihr Interesse geweckt wird und sie mehr über diese Musik wissen wollen. Festmachen läßt sich dieser Eindruck des Unmittelbaren vielleicht an der ausgeprägten, archaisch und urtümlich anmutenden Klangcharakteristik der Instrumente, weswegen gerade die Windkapelinstrumente (vor allem die Krummhörner) und die Schalmeien als „die“ Renaissance-Instrumente schlechthin gelten.

Gespräche bei und nach Konzerten lassen aber auch erkennen, daß über die Musik durchaus ein Verständnis dafür geweckt werden kann, was sie in ihrer Zeit und für ihre Zeit bedeutet hat, in welche politischen, sozialen, kulturellen Zusammenhänge sie eingebettet war. Und diese Erfahrungen legitimieren m. E. den Versuch, „historische Musik in historischem Gewand“ im schulischen Musikunterricht zu thematisieren, was mit spezifischen Schwerpunkten auf allen Schulstufen möglich erscheint.

Diese Erfahrungen — erweitert durch Eindrücke bei Aufbau und Leitung von Ensembles für Renaissance-Musik — weisen auf die beiden unterschiedlichen Wege hin, die man beschreiten kann:

- Eigene vokale und instrumentale Ausführung dieser Musik in einer den ursprünglichen Möglichkeiten entsprechenden oder zumindest angenäherten Weise unter Verwendung authentischer Instrumente,
- Hören dieser Musik unter der allgemeinen Fragestellung „Was erfahren wir an und aus dieser Musik über ihre Zeit?“, wobei Bilddokumente, originale Berichte und Beschreibungen von Anlaß und Aufführung solcher Musik, alte Noten und Instrumente zur Verdeutlichung herangezogen werden sollten.

Eine Verbindung könnte der historische Tanz sein, in dem man etwas von dem Lebensgefühl erspüren kann, das zu der jeweiligen Choreographie geführt hat (Tanzart, Tanzfiguren, gesellschaftlicher Rahmen, in dem getanzt wurde).

Es ist nicht meine Absicht und ich sehe mich auch nicht in der Lage, eine „Didaktik alte Musik“ als ein geschlossenes Konzept vorzustellen, sondern ich kann als Konkretisierung der angedeuteten Möglichkeiten nur auf Versuche hinweisen, die ich in der Sekundarstufe I (Hauptschule, Realschule, Gymnasium) mit Studenten des Bonner Musikseminars durchgeführt habe. Vorausgeschickt sei, daß ich infolge meines persönlichen Interesses seit vielen Semestern an unserem Seminar ein für Studenten aller Fakultäten offenes Ensemble „Alte Musik auf alten Instrumenten“ anbiete.

Da die meisten der beteiligten Studenten in diesem Ensemble mitgewirkt hatten, schien von vornherein eine größere Kompetenz gegeben, als wenn sich Studenten (oder Lehrer) in ein entsprechendes Unterrichtsvorhaben einarbeiten müßten. Dennoch stellte sich schon in den Vorbesprechungen heraus, daß das eigene Musizieren weniger von dem Interesse an Historie bestimmt gewesen war als von der Lust am Musizieren überhaupt, daß daher eine sehr intensive Beschäftigung mit der zu vermittelnden Musik vorausgehen mußte, um Zielvorstellungen entwickeln und methodische Schritte planen zu können.

Es schälten sich zwei Komplexe heraus, die dann von jeweils anderen Studenten, in einem Falle auch von mir selbst, im Rahmen der schulpraktischen Studien im Unterricht durchgeführt wurden:

- Zum einen ging es um die Vorstellung von Instrumenten der Renaissance,
- zum anderen um die Beschäftigung mit einem textierten Stück, aus dem erste Kenntnisse über soziale und kulturelle Ansichten dieser Zeit gewonnen werden sollten.

Das Hauptinteresse sowohl zunächst der Studenten wie dann auch der Schü-

ler lag bei der Information über die Instrumente, zumal hier ausreichendes Anschauungsmaterial bereit stand, so daß z. B. auch die Schüler selbst alle vorgestellten Instrumente ausprobieren, zumindest aber sehen und anfassen konnten. Auch waren wir in der Lage, alle Instrumente in Gruppen oder solistisch vorzuspielen. Besonderes Interesse fanden Krummhörner, Gemshörner und Drehleier. Wesentlich schwieriger gestaltete sich für uns der Versuch, von Bildern, Dokumenten oder Beschreibungen her die Zeit lebendig werden zu lassen, in der diese Instrumente gespielt wurden, und damit auch zu erklären, warum gerade die interessantesten Instrumente in der Barockzeit ausstarben.

In einer Unterrichtsstunde wurde auch versucht, über den Text einer Komposition etwas über die Zeit zu erfahren. Paradigma war *Der Kölner Markt* von Nikolaus Zangius (gedruckt 1617), in dem ähnlich den *Cris de Paris* von Cl. Jannequin oder den *Cries of London* von O. Gibbons, Th. Morley oder Th. Weelkes Rufe und Werbesprüche von Markt- und Straßenhändlern in einer Komposition miteinander verbunden sind. So können außer musikalischen Phänomenen (bei Zangius: motettenartiger, imitatorischer Anfangsteil „*Ich ging einmal spazieren*“ mit solemler Homophonie bei den Worten „*zu Köllen an dem Rheine*“; Kombination oder solistischer Vortrag der Rufe im Mittelteil; Schlußtripla mit der Aufforderung „*Nun kaufe, wer kaufen kann*“) vor allem die Textaussagen bestimmt werden: z. B. Breite des Warenangebots; Rolle des Altkleiderhandels; Übereinstimmung oder Unterschied zwischen damaligen und heutigen Warensortiment; Kuriosa; der Markt als Ort der Information und Kommunikation; mundartliche Spezialausdrücke für bestimmte Waren. Besonders anschaulich wird das Markttreiben auch dadurch, daß aus der gleichen Zeit zwei Kupferstich-Folgen *Händler in Köln* existieren, die nicht nur die Händler, ihre Tracht und ihre Waren abbilden sondern auch die Rufe wiedergeben (F. Hogenberg 1589; J. Buschenmacher 1613).

Doch im Unterricht erlahmte bald das Interesse der Schüler, sicherlich bedingt auch durch die Organisation dieser Stunden als erste Unterrichtsversuche von Studenten; die Schüler wollten lieber mehr Information über die Instrumente (Bau, Tonerzeugung, Spielweise), wobei das Engagement größer war, wenn die Instrumente im Unterricht direkt vorgespielt wurden als wenn die Musik von der Schallplatte erklang. Vor allem reizte immer wieder die Möglichkeit, selbst ein Instrument ausprobieren zu können.

Wenn ich ein Résumé ziehen sollte, so bleibt festzuhalten

– Das Interesse der Schüler ist unbestreitbar vorhanden.

- Den größten Anklang findet die Demonstration der historischen Instrumente, zumal wenn die Schüler selbst diese Instrumente ausprobieren können und dürfen.
- Möglichkeiten, sich mit der Renaissance-Musik und ihren kulturellen, politischen, sozialen Bedingungen auseinanderzusetzen, finden sich bei der Anknüpfung an auch heute noch relevanten Themen: Leben in Stadt und Land, Krieg und Frieden, Tod und Leben, Feste und Bräuche.
- Schwierig wird der Versuch, diese Musik als „Musik in ihrer Zeit“ vorzustellen, wenn die Schüler keinen oder nur wenig Geschichtsunterricht gehabt haben, wenn der Musiklehrer zum Geschichtslehrer werden muß.
- Beispiele der Adaption solcher Musik durch moderne Musiker und Gruppen (Branduardi, Gruppe Zupfgeigenhansel) erleichtern den Zugang, erzwingen aber nicht unbedingt auch ein Interesse an der Urgestalt der adaptierten Melodien.

Literatur

- Claus, M.: Popmusik vor 400 Jahren — live. Erfahrungen mit alter Musik und historischen Instrumenten in der Sekundarstufe 1, in: MuB 7-8/1982, S. 504-507.
- Dahlhaus, C.: Wiederherstellung des Geschichtsbewußtseins?, in: MuB 1/1979, S. 2-6.
- Freitag, W. D.: Spieler und Hörer. Eine musikalische Beziehung im Wandel der Zeit, in: MuB 1/1982, S. 20-26.
- Kautzsch, Chr.: Frühe Musik mit dem Scheitholz. Ein Unterrichtsarrangement für das 7.—9.Schuljahr in 7 Teilen, in: MuB 1984 (ab H4) - Modellversuch ‚Musik in der Hauptschule‘ hrsg. v. Staatlichen Institut für Lehrerfort- und -weiterbildung des Landes Rheinland-Pfalz, Speyer 1980 (SILL-Projekt).
- Lützen, L.: Alte Musik auf alten Instrumenten. Ein Beitrag zur Instrumentalerziehung in der Höheren Schule, in: MiU (Ausgabe Schulmusik) 4/1968, S. 137.
- Lützen, L.: Alte Musik auf alten Instrumenten, in: Wucher, D. et al. (Hrsg.), Handbuch des Musikschulunterrichts, Regensburg 1979, S. 317-329.
- Rebscher, G.: Zur Integrierung des Instrumentalspiels in der Schule, in: MuB 11/1969, S. 502-504.

Dr. Dieter Klöckner
 Josef-Kuth-Str. 24
 D-5300 Bonn