

Ekkehard Strehler

## **Hermann Schroeder und Hans Mersmann**

### *Versuch einer vergleichenden Gegenüberstellung*

Der folgende Text erhebt keinen Anspruch auf wissenschaftliche Solidität und Systematik. Es handelt sich um den Versuch, zwei herausragende Lehrer der Kölner Musikhochschule der 1950er Jahre aufgrund persönlicher Erinnerungen einer vergleichenden Gegenüberstellung zu unterziehen. Thema dieser Erinnerungen sind Werk und Wirken von Hermann Schroeder und Hans Mersmann. Hermann Schroeder lebte von 1904 bis 1984. Von 1946 bis 1981 wirkte er als Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule in Köln. Hans Mersmann lebte von 1891 bis 1971. Von 1947 bis 1957 war er Direktor der Kölner Musikhochschule. Überregional und international war er hochangesehen als Musikforscher und Geisteswissenschaftler. Bei den Nationalsozialisten dagegen war er verhaßt wegen seines entschiedenen Einsatzes für die „Neue Musik“ (Hindemith, Bartók, Schönberg, Strawinsky u.a.), die in den 1930er Jahren als „entartet“ deklariert wurde. – Ich hatte damals den Eindruck, daß diese beiden, Schroeder und Mersmann, doch eigentlich auf der gleichen Ebene agierten, aus demselben Holze geschnitzt waren. Heute hingegen erkenne ich: Dieser Eindruck beruhte auf der emotional gesteuerten Zugewandtheit des jungen Studenten. Nach sechs Jahrzehnten zeitlicher Distanzierung wird deutlich: In ihrem musikalischen Wirken und Denken waren Schroeder und Mersmann weltweit voneinander entfernt. Hier gab es den pragmatisch ausgerichteten, mit meisterlicher Kompetenz und Erfindungsgabe ausgestatteten Komponisten, der unbeirrt an den verlässlichen strukturalen und formalen Leitlinien der historischen Tradition festhielt. Auf der anderen Seite stand der überregional bereits weithin renommierte Musik- und Geisteswissenschaftler, dessen Liste der Veröffentlichungen in der MGG mehrere Spalten umfaßt, darunter so eindrucksvolle Titel wie "Angewandte Musikästhetik" (1926, 752 Seiten!) oder "Musikgeschichte in der abendländischen Kultur" (1955, 326 Seiten). Darüberhinaus war Mersmann der anerkannte Meister und Sachwalter in der Kunst des werkimmanenten Musikverständnisses, in dessen Musikinterpretationen stets alle musikalischen Parameter derart konsequent aufeinander bezogen wirken, daß

das jeweilige Werk als ein in sich ruhendes vollkommenes Gebilde erstrahlt. Damit allein überragte Mersmann all die deskriptivistischen und lexikalischen Bemühungen der musikwissenschaftlichen Zunftkollegen seiner Zeit. Doch er ging noch einen Schritt weiter: In Anlehnung an die Gedankenwelt des Geisteswissenschaftlers Wilhelm Dilthey, auf die er sich ausdrücklich beruft, bezog er stets das geistig-kulturelle Umfeld der Entstehungszeit des Werkes in seine Betrachtung mit ein. – Schroeder blieb gegenüber solch geistigen Höhenflügen deutlich und entschieden auf Distanz. – Gibt es zwischen den Positionen von Mersmann und Schroeder angesichts dieser Distanz die Voraussetzungen für einen glaubwürdigen Vergleich? Vordergründig betrachtet gibt es sie nicht.

In meiner Schulzeit am bayerischen Gymnasium hatte ich einen Lateinlehrer, der uns zum Thema „Vergleich“ drei markante Formeln beibrachte, die sich mir unvergeßlich eingeprägt haben: „Comparatio mater scientiae“, was in freier Übersetzung besagt: Der Vergleich ist der Lehrmeister der Erkenntnis. Einschränkend setzte er hinzu: Der Prozess funktioniere nur, sofern ein verlässliches „tertium comparationis“ zugrunde liege, eine verlässliche Vergleichsbasis also. Und die „Verlässlichkeit“ bemesse sich danach, inwieweit sich jenes „tertium“ auf Wesensmerkmale der zum Vergleich stehenden Positionen beziehe. Es mache beispielsweise keinen Sinn (jener Lateinlehrer liebte drastische Ausdrucksweise!) – es mache also keinen Sinn, etwa eine Schnellzuglokomotive mit einem Bismarckhering zu vergleichen – nur weil beide in der Vorderfront spitz zugeformt seien. – Gibt es das „tertium comparationis“ zwischen den Positionen im Falle von Mersmann und Schroeder? Ich meine, es gibt sie.

Doch wir wollen ehrlich bleiben und mit Sorgfalt an die Vergleichsaufgabe herangehen. Und daher müssen zunächst die Unterschiede und Distanzbereiche zwischen den musikalischen Standorten der beiden deutlich hervorgekehrt werden.

Es gibt nämlich einen weiteren Bereich, der die Kluft zwischen den beiden Koryphäen noch tiefer erscheinen läßt: Es ist der Bereich, die Welt und Spiritualität ihrer musikalischen Schöpfungen. Von Schroeders Kompositionsart war oben bereits die Rede: Unbeirrt hielt er in formaler und struktureller Hinsicht auf tonikaler Grundierung fest an den ..verläß-

lichen“ Traditionen – bei moderat an die moderne Tonsprache angepaßter Harmonik. Und Mersmanns Tonsprache? Hat der überhaupt komponiert? Und ob! Das wußten die meisten Zeitgenossen an der Kölner MH überhaupt nicht. Doch in der MGG sind Kammermusik- und Orchesterwerke aufgeführt. (...) Mersmann war nicht nur der hochangesehene Musikwissenschaftler, der bei so erlauchten Gestalten wie Hugo Riemann, Hermann Kretzschmar und Arnold Schering in die Lehre gegangen war: In Berlin hatte er gleichzeitig am Sternschen Konservatorium Komposition und Dirigieren (!) studiert. Von keiner seiner Kompositionen liegt mir eine Partitur vor. Doch ein Werk von ihm ist mir in deutlicher Erinnerung: "Der Matrose", ein Opern-Einakter. Die Opernklasse der Kölner Musikhochschule brachte das Werk in der Aula der Hochschule zur Aufführung. Ich war beeindruckt, sogar betroffen. Doch mit meiner positiven Einschätzung des Werkes fand ich an der Hochschule keinerlei Anklang – nicht bei den Kommilitonen, den anwesenden Dozenten, noch nicht einmal bei meinem hochverehrten Theorielehrer Heinrich Lemacher! Wie konnte es dazu kommen? Ich begriff das Werk eigentlich nur im Zusammenhang mit Mersmanns Vorlesung über Debussys Oper "Pelleas und Melisande" nach einem Text des Maurice Maeterlinck. Das Werk entstammt dem Geist des Symbolismus wallonischer bzw. flämischer Herkunft. Seine Wurzeln hat er im Roman des belgischen Dichters Georges Rodenbach, dem in seinem Roman "Das tote Brügge" (1892) der "stärkste Ausdruck symbolistischer Dekadenz gelingt" (H. Pongs). Über die poetischen Werke des Mallarmé und Maeterlinck fand der Geist des Georges Rodenbach seinen Weg nach Paris, wo er in "Pelleas und Melisande" seine musikalische Ausprägung fand. Mersmann widmete sich dem Werk in seiner Darstellung und Auslegung mit deutlicher Verehrung und geradezu ausschweifender Ausführlichkeit. Ich war angetan – und besuchte eine Aufführung der Oper in Düsseldorf – und war begeistert. Doch im Köln der 1950er Jahre lag das Werk "voll daneben": An der Musikhochschule war die in Theorie und Praxis einhellige Tradition der bewährten Strukturen und Formen der Musikgeschichte bestimmend (Vorbarock, Barock, Klassik, moderat angepaßt an modernere Harmonik). Man wußte um den eigenen Rang, mit Lemacher, Schroeder, Roeseling, Petzold und K. G. Fellerer als dem wissenschaftlichen Oberhaupt u. a. das Zentrum der katholischen

Kirchenmusik der "Kölner Schule" (Wörner) zu repräsentieren. Daß Mersmann mit der Berufung des Genfer Pastorensohns Frank Martin an die Musikhochschule dieses katholische Spektrum zu öffnen versuchte, sei hier nur am Rande erwähnt. Die Resonanz auf die Aufführung von Mersmanns Einakter an der Musikhochschule also war bestimmt von Ratlosigkeit und Sprachlosigkeit. Ich vernahm auch Worte wie "Produkt eines Wissenschaftlers", "eines Intellektuellen", "eines Kopfmenschen". – Und außerhalb der Musikhochschule im Kölner Raum? Da beherrschte der WDR das Feld. Und der fokussierte eindeutig die Werke des so lange verpönten Arnold Schönberg, der Wiener Schule und ihrer Folgen der seriellen Durchorganisierung aller musikalischen Parameter – bis hin zur Studie II des Karlheinz Stockhausen, worin dieser sogar den Klang dem seriellen Verfahren verfügbar machte – und damit mit unendlichem Kunstverstand den Geist der bürgerlichen Musikentwicklung in die Sackgasse der totalen Kommunikationsuntauglichkeit hineinführte. – Nein, jener belgische Symbolismus wurde im Köln jener Jahre nicht verstanden.

Nun also zu Mersmanns Einakter "Der Matrose": Der Text entstand im Jahre 1943, die Musik kurz danach. Es war eine Zeit heilloser Verwirrungen, Verwerfungen und Verstörungen des gesellschaftlichen Bewußtseins. Mersmann selbst hatte bereits in den frühen Dreißigerjahren seine Lehrbefähigung an Hochschulen und Universitäten verloren – wegen seines entschiedenen Einsatzes für Neue Musik (u.a. für die Werke von Bartók, Strawinsky, Hindemith, Schönberg). In einem Rechenschaftsbericht – er selber nennt ihn "Arbeitsbericht" (1933) listet er die Zahl von zehn Komponisten auf. Im Jahre 1935 war Mersmann von der "National-Sozialistischen Kulturgemeinde" als "Musik-Bolschewist" diffamiert worden.

Zurück zu seinem Opern-Einakter: Ich habe eine Szene in deutlicher Erinnerung: Ein Matrose schreitet diagonal über die Bretter der Bühne (die bekanntlich die Welt bedeuten). Schreitet? Wandelt? Wankt? Jedenfalls offensichtlich ziellos, orientierungslos. Wie aus weiter Ferne klang Musik an, nicht erdrückend, noch nicht einmal bestimmend, doch die Szene magisch und imaginativ beleuchtend: Deutlich ein Werk aus dem Geiste

jenes Symbolismus, aber auch aus dem Geiste jener Jahre der Entstehung. Das wollte und konnte man damals in Köln nicht verstehen.

Gibt es dennoch zwischen Hermann Schroeder und Hans Mersmann bezogen auf die musikalischen bzw. musikologischen Standorte Gemeinsamkeiten? Gibt es Ansätze für jenes "verlässliche tertium comparationis"? Ich sehe vier Vergleichsebenen, zwei davon immerhin als Berührungspunkte, zwei weitere als wirkliche Affinitäten.

1. Bei beiden ist eine deutliche Distanz zur Musikwelt des Richard Wagner erkennbar. Wer Schroeders Kompositionsart formal und struktural kennt, dem braucht man seine Ferne gegenüber der Musik Wagners nicht zu erklären. Er hat sich aber auch inhaltlich und gehaltlich strikt von der in Wagners Musik stets relevanten Welt der Ideen und Ideologien und vor allem dem Drang nach subjektiver Entäußerung ferngehalten. Sein Abstand gegenüber der Musikwelt Wagners geht aber auch deutlich hervor aus einem Kapitel in seiner Veröffentlichung "Musikgeschichte im Überblick" (Heidelberg 1984). Da liest man zu Wagners "Parsifal": "Das Absinken der schöpferischen Kraft, der Verlust des Sinnes für Proportionen (...) dürften der Grund für die immer müder und endloser werdende Komposition sein: Die Idee des universalen Gesamtkunstwerks blieb schließlich eine Konstruktion." (S. 60) Bezeichnender Weise gönnt Schroeder in diesem Text den Klangreizen der Vorspiele des "Parsifal", auch der Klangsönheit des "Karfreitagszaubers" kein Sterbenswörtchen. – Mersmann hat seine Distanz zur Musikwelt Richard Wagners auf andere Weise, aber ebenso deutlich gemacht: In seiner Vorlesung zu Debussys Oper hat er es verstanden, jenes "ne me touchez pas" der Melisande ("rühr mich nicht an") zum gedanklichen und motivisch-musikalischen Kern des Werkes hochzustilisieren. Der Kern und das Grundkonzept des Werkes wurden dadurch sinnfällig: Gegenentwurf zu Wagners "Tristan und Isolde" – mit dem Debussys Oper inhaltlich und oberflächlich betrachtet zwar einiges verbindet; aber tatsächlich schwebte ihm eine ganz andere Art von Oper vor: Ein Musikdrama, das "in Abkehr von Wagner (...) jeden Aufwand von Pathos und Gefühlsüberschwang vermeiden sollte" (Kloiber, S. 120). Wagners Musik hingegen ist "extrem vereinnahmend, beim Zuhören löst sich das Ich auf, (...) man kommt in einen Rausch" (...). Man spricht von

"Überwältigungsmusik" (Käbisch, Spiegel 14/2013, S. 116). Wagner selbst war sich dessen bewußt. In einem Brief an Mathilde Wesendonk schreibt er im Jahre 1859: "Kind, dieser Tristan wird was Furchtbares! (...) Ich fürchte, die Oper wird verboten, nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen."

2. Schroeder und Mersmann hatten beide ein distanzierendes Verhältnis zur Musik Arnold Schönbergs und seiner Tonsprache der "zwölf aufeinander bezogenen Töne", zur Wiener Schule und deren Folgen. Schroeder äußerte sich immer wieder in diesem Sinne – und hielt unbeirrt in seinen Kompositionen an der Tonikalität fest, – wenngleich in einer moderat an modernere Harmonik angepaßten Art. Und Mersmann? Dieser hat sich zwar auch für das Werk Schönbergs eingesetzt (was er in seinem Rechtfertigungsschreiben aus dem Jahre 1933 vorsorglich verschweigt), z. B. für den "Pierrot lunaire" in seiner Schrift "Musik der Gegenwart" (Berlin 1923, S. 81). Aber da liest man doch die sich deutlich abgrenzenden Worte: "Über die irrealen, verkrampften Gestaltung in Schönbergs 'Pierrot lunaire', die bis zu den Grenzen der Wahrnehmbarkeit gesteigerte Polyphonie seiner letzten Werke" (...) und über die "erschöpfte Formlosigkeit Weberns hinaus scheint eine Steigerung unmöglich." (S. 81) Hier scheint Mersmann bereits 1923 das Sackgassenende der in Kommunikationsuntauglichkeit erstarrten späteren Phase eines Karlheinz Stockhausen (Studie II) vorausgeahnt zu haben.

3. Wir kommen zu zwei Ebenen, in denen die Gemeinsamkeit im Werk und Wirken von Hermann Schroeder und Hans Mersmann konkreter faßbar ist. Einmal ist es bei beiden die strikte Anbindung ihres Schaffens an die musikalischen Strukturen. Von Schroeders Kompositionsart war bereits mehrfach die Rede: Konsequente Anlehnung an die formalen und strukturalen Gesetze der Tradition bei deutlicher Abgrenzung gegenüber Tendenzen zu Ausrichtung in ideelle Orientierung oder gar subjektive Entäußerung. Das verblüfft geradezu in seinem "Carmen Mysticum", seiner Faust-Vertonung: In beinahe provokativer Weise verweigert sich seine nüchterne Tonsprache der doch geradezu fiebrig nach Transzendenz strebenden Textvorlage Goethes. – In Mersmanns Darstellungen von Musik besticht, daß er bei allen geistigen Höhenflügen stets rigoros von der

Basis der Materialerfassung ausgeht. Alle Parameter des jeweils in Rede stehenden Werkes werden genauestens ausgeleuchtet und aufeinander bezogen. Erst daraufhin erfolgt eine Gesamterhellung des Werkes. Dies gilt sowohl für Mersmanns Interpretationen der Streichquartette von Beethoven in der Reihe "Führer durch die Kammermusik"(1933), doch ebenso für die Darstellung eines schlichten Volkslieds (s. weiter unten).

4. Es gibt eine vierte Ebene, auf der die Gemeinsamkeit der musikologischen Positionen zwischen Schroeder und Mersmann noch konkreter faßbar und explizit darstellbar ist: In beider Schaffen ist eine deutliche Affinität zur Welt des schlichten Volksliedes erkennbar. Schroeder hat eine Reihe von Volkslied-Bearbeitungen geschaffen. Darin verblüfft, wie bei aller kontrapunktischen Kompetenz in den Begleitstimmen das Volkslied selbst in seiner Schlichtheit und Singbarkeit vollständig unangetastet bleibt. Als Beispiel verweise ich auf den Satz zu "Maria durch ein' Dornwald ging" aus den „Fünf deutschen Weihnachtsliedern“. – Und Mersmanns Verhältnis zum Volkslied? Nimmt man seine Biographie und seine Veröffentlichungen zur Kenntnis, dann scheint sein ganzes Denken und Fühlen geradezu durchdrungen von der Welt des Volksliedes: 1918 gründete er in Berlin das "Musikarchiv der deutschen Volkslieder", das als "Deutsches Volksliedarchiv" bis auf den heutigen Tag in Freiburg fortbesteht. 1921 erschien seine Schrift "Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung".

Es war seine Habilitationsschrift. 1946 erhielt Mersmann einen Lehrstuhl an der Musikhochschule in München, u. a. ausdrücklich für den Lehrbereich "Volksliedkunde". An der Kölner Musikhochschule wurde unter seiner Leitung ein "Institut für Volks- und Jugendmusik" eingerichtet. (Als Leiter wurde der renommierte Komponist Fritz Schieri berufen.) Dieses Institut gehörte offensichtlich zu Mersmanns Konzept einer musikalischen Hochschulbildung.

Wie ernst er das Volkslied wahrnahm, wie hochgradig er es in seiner musikologischen Ökonomie einstufte, dafür sei hier als Beispiel auf seine Analyse des Liedchens "Alle meine Enten" verwiesen (MH S. 21): Der Deskriptivist herkömmlicher Schule, die bis heute nicht ausgestorben zu sein scheint, würde beschreiben: Die Melodie schreitet stufenweise vom

Grundton bis zur Quinte, verharrt dort, macht einen Ausflug zur Sexte und kehrt schließlich stufenweise zum Grundton zurück. Bei Mersmann aber liest sich die Geschichte anders. Seine Darstellung des Liedchens umfaßt zwei Seiten und kann hier nur angedeutet werden: "Es ist ein Stück lebendiger, gewachsener Musik", heißt es zunächst verheißungsvoll, "Die Melodie setzt auf dem Grundton an, (...) wächst (sic!) bis zur Quinte (...). Dieses Wachstum ist durch drei Merkmale bestimmt (...)" usw. Weitab von allem Deskriptivismus erscheinen alle Parameter aufeinander bezogen, erstet schließlich das schlichte Liedchen als vollendetes Kunstwerk. (MH, S. 21)

In diesem Zusammenhang ergibt sich ein weiterer Aspekt der Gemeinsamkeit zwischen Schroeder und Mersmann, und zwar in Hinsicht auf die soziale und pädagogische Dimension ihres Schaffens: Beide verfolgten das Ziel, die Musik einem breiten Publikum zu erschließen. Beide wollten, daß an der Musik ihrer Vorstellungswelt viele teilhaben. Schroeder hat seine Volksliedbearbeitungen ganz offensichtlich für das "häusliche Musizieren" verfaßt. Mersmann können wir wieder explizit beim Wort nehmen: In seinem Rechenschaftsbericht aus dem Jahre 1933 zu seiner Arbeit im Rundfunk der "Deutschen Welle" schreibt er: "Ziel war, breitesten Volksschichten den Weg zum Musikverstehen zu ebnen und sie zu eigener musikalischen Betätigung anzuregen."

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Erwähnung der Tatsache, daß Mersmann und Schroeder gemeinsam zusammenwirkten an den Arbeitstagungen des 1948 gegründeten "Instituts für neue Musik und Musikerziehung" in Darmstadt, ebenfalls offensichtlich mit dem Ziel, die Neue Musik einem breiten Publikum zu eröffnen. (R. Mohrs, 1987, S. 75)

Am Ende meiner Erinnerungen und ihrer Darstellung wandeln mich trübe Gedanken an: Ich möchte den beiden Lehrern, die mir soviel gegeben haben, persönlichen Dank abtatten. Das ist nicht möglich: Beide sind längst tot. Tröstlich kommen mir, wengleich illusionär, Verse des Joseph von Eichendorff in den Sinn:

"Wer weiß, die da gestorben  
Sie hören droben mich



Und öffnen leis die Pforten (...)"

*... und nehmen meine schlichten Dankesworte zu sich.*

### **Zitierte Literatur**

*(in der Reihenfolge des Vorkommens im Text)*

Hans Mersmann: Musikgeschichte in der abendländischen Kultur, Frankfurt 1955 (S. 4ff.)

H. Pongs: Lexikon der Weltliteratur, Augsburg 1989, Bd. 3 (S. 752)

K. H. Wörner: Neue Musik in der Entscheidung, Mainz 1954 (S. 284f., S. 291)

H. Mersmann: "Arbeitsbericht", schwer datierbar, vermutlich 1933 als Brief an die Berliner Kulturbehörde gerichtet. Es handelt sich um einen Rechtfertigungsbericht, nachdem Mersmann die Hochschullehrbefugnis aufgrund seines Einsatzes für die Komponisten Neuer Musik entzogen worden war.

Hermann Schroeder: Musikgeschichte im Überblick, Heidelberg 1984 (S. 60)

K. Kloiber/W. Konold/K. Maschka: Handbuch der Oper, Kassel 2007 (S. 117ff)

Dirk Kurbjuweit: Wagners Schatten; in: Der Spiegel, Nr. 14/2013, S. 112ff.: darin zitiert wird Markus Käbisich (S. 116)

H. Mersmann: Musik der Gegenwart, Berlin 1923 (S. 81)

H. Mersmann: Musikhören, Frankfurt a.M. 1952 (S. 21)

Rainer Mohrs: Hermann Schroeder, Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik, Kassel 1987, Verlag Merseburger (S. 75)

### **Nachtrag zu meinem Erinnerungstext „Vergleich Schroeder-Mersmann“**

Einem Freund gab ich den Entwurf des Textes zu lesen. Kritisch bemerkte er, die Formel von der "Kommunikationsuntauglichkeit" – bezogen auf Stockhausens Studie II – mute ziemlich tendenziös an, könne sogar als polemisch empfunden werden. Das lag nicht in meiner Absicht. Ich sehe mich zu einer Erläuterung veranlaßt. Um eines vorweg zu klären: Ich halte die (1954 entstandene) "Studie II" Stockhausens aufgrund der ungeheuren strukturellen Verdichtung des musikalischen Materials für eines der bedeutendsten Werke aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Ich habe jene Formel nicht leichtfertig oder gar gedankenlos gewählt. Im Gegenteil. In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hielt ich an der Bergischen Universität mit Musikstudenten, die sich auf den Lehrerberuf vorbereiteten, ein Didaktik-Seminar. Die Semesterarbeit fand statt unter dem Thema "Neue Musik im Musikunterricht am Gymnasium: Fragen zu Inhalten, Methoden und Lernzielen." Stockhausens Studie brachte ich ein, weil es sich in musikalischer und didaktischer Hinsicht um einen bemerkenswerten Grenzfall handelt: Der Komponist läßt sich (am Ende der späteriellen Phase) auf das Unterfangen ein, in einem rein elektronisch konzipierten Werk auch den Klang dem seriellen Verfahren verfügbar zu machen. Meiner bzw. unserer Arbeit im Seminar lag als hilfreiche Basis eine vorzügliche analytische Studie von Elmar Bozetti zugrunde. (Erschienen in den sechziger oder siebziger Jahren in der Zeitschrift "Musik im Unterricht"). Daraus konnte man zunächst die erstaunliche Information entnehmen, daß Stockhausen an der Komposition dieses Musikstücks von sechseinhalb Minuten Dauer sechs Monate lang gearbeitet hat! Wir arbeiteten uns intensiv mit Hilfe von Overhead-Projektionen, Tafelskizzen und ständigen Hörausschnitten und -Überprüfungen an das Werk heran. Ich hatte für die Arbeit im Seminar wöchentlich eine Doppelstunde zur Verfügung. Nach drei Wochen – also nach sechs Seminarsitzungen – hatten wir gerade einmal ein Drittel des Sechseinhalbminutenwinzlings erfaßt! An diesem Punkt war immerhin allen Teilnehmern bewußt geworden, daß es sich bei dieser Studie II um ein hochkarätiges Kunstwerk handelt. Es war aber auch ebenso klargeworden, daß dieses Werk im Musikunterricht eines Gymnasiums, sei's auch im Leistungskursbereich, nicht einzubringen ist. Es ist sozusagen nicht operationalisierbar“ wie es so schön fach-

terminologisch heißt: Das Werk erschließt sich dem bloßen Hören nicht mehr, es gibt keine Notenvorlagen, nur sekundär erstellte Graphiken. (...) Ich brach dann die weitere analytische Arbeit an der Studie Stockhausens ab – u. a. mit der Begründung, daß es noch weitere bemerkenswerte Musikk-literatur aus neuer, neuerer und neuester Zeit gebe, denen mit didaktischer Zielrichtung sich zu widmen sinnvoll sein dürfte. –

Die "Kommunikationsuntauglichkeit" jener Studie (ich gebrauche die "anzügliche" Formel hier noch einmal) erweist sich auch noch aus einem anderen Aspekt: Das Werk wird überhaupt nicht mehr aufgeführt! Das geht auch gar nicht; es macht nämlich keinen Sinn, Musikinteressierte gegen entsprechenden Eintrittspreis in einen Konzertsaal zu bitten – nur um ihnen dann eine Tonband-Spirale vorzuführen! Allenfalls in den Mitternachtsprogrammen der Rundfunkanstalten ist solche Musik gelegentlich zu hören – womöglich unter der monströsen Programmanpreisung "Jetztmusik". Insider versichern mir, daß solche Programme in der Statistik mittlerweile bei einer Hörerquote von nahezu null Prozent angelangt sind.