

Marion Saxer

# Kindheitsbilder und künstlerische Konzepte

Von den 70er Jahren zur Gegenwart

1 Vgl. dazu: Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt am Main 1987. ↑

2 Hans-Heino Ewers, *Kinderliterarische Erzählformen im Modernisierungsprozeß. Überlegungen zum Formenwandel westdeutscher epischer Kinderliteratur*, in: *Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten*, hrsg. v. G. Lange und W. Steffens, Würzburg 1995, S. 17. ↑

3 Gertrud Meyer-Denkmann, *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter, rote reihe* Bd. 11, hrsg. v. F. Blasl, Wien 1970, S. 5. ↑

4 Ebd. ↑

5 Ebd. ↑

6 Hans G. Helms, Requialm aus Fa: m'Ahniesgwow, John Cage, Radiomusik,

Jeder Kunstäußerung, die sich primär an Kinder richtet – sei es nun Literatur, Malerei, Film oder Musik – liegt eine bestimmte Auffassung von Kindheit zugrunde. Diese Kindheitsbilder sind schwer faßbare, nicht unbedingt widerspruchsfreie, äußerst komplexe Konstrukte, die sich aus subjektiven Prägungen, tradierten, kulturell vermittelten Vorstellungen sowie aktuellen Erfahrungen zusammensetzen.

Seine subjektive Prägung erhält jedes Kindheitsbild unweigerlich durch die eigenen Kindheitserfahrungen jedes einzelnen. Diese können in die künstlerische Produktion in unterschiedlicher Weise einfließen. Erinnernte Kindheit gilt in unserem Kulturkreis als ein Konstitutionselement von Identität. Kindheitserinnerungen werden von den Künstlern aber auch auf einer ganz pragmatischen Ebene als Richtschnur dafür benutzt, was für kindliche Rezipienten besonders geeignet ist, wenn sie sich daran erinnern, was sie selbst als Kinder besonders geschätzt haben.

Kindheitsauffassungen sind jedoch immer auch gesellschaftlich bestimmt und daher einem geschichtlichen Wandel unterworfen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit von Kinderleben trägt allerdings nur zu einem Teil zu den Kindheitsbildern einer Zeit bei. Ebenso wichtig sind die Entwürfe und Vorstellungen, die sich eine Epoche oder gesellschaftliche Gruppe von Kindern macht. Diese müssen mit der Lebenswirklichkeit von Kindern nicht übereinstimmen, können diese jedoch beeinflussen. Es sagt viel über eine Gesellschaft aus, welche Auffassungen von Kindheit sie artikuliert. Ein Grundmuster der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte ist die Verehrung von Kindern, ihre Stilisierung zum Exempel als Vorbild oder als Heilige.<sup>1</sup> Seit ihrer Entdeckung als eine eigenständige Lebensphase in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts verkörperte Kindheit stets gegenmoderne Tendenzen. Kindheitsbilder wurden als Gegenwelten zur modernen Industriegesellschaft entworfen.

Kunst für Kinder griff diese Auffassungen auf, indem sie mit archaischen Märchen- oder reinen Phantasiewelten weitgehend autonome, von der Erwachsenenwelt abgekoppelte Kindheitswelten schuf.

Mauricio Kagel, Pas de cinq,  
 György Ligeti, Po me  
 symphonique für 100  
 Metronome, David Bedford,  
 Einige helle Sterne, Peter  
 Hoch, Ein Atem ringt in uns,  
 Dieter Schnebel, Blasmusik  
 aus Schulmusik, Christian  
 Wolff, Prose Collection, Kurt  
 Schwitters, Ursonate, Luc  
 Ferrari, J'ai tort J'ai tort J'ai  
 mon tres grand tort, Steve  
 Reich, Clapping Music,  
 Cornelius Cardew,  
 Schoolltime Special, Frederic  
 Rzewski, ATTIKA, Karlheinz  
 Stockhausen, Oben und  
 Unten, Helmut Heißenbüttel/  
 Clytus Gottwald, Kantate  
 über Entfremdung, Nicolaus  
 A. Huber, Lieder der  
 Französischen Revolution  
 und der deutschen  
 Jakobiner, La Monte Young,  
 Composition 1960 #7, Josef  
 Anton Riedl, Lautgedichte,  
 George Brecht, Comb  
 music, Howard Skempton,  
 umming song, Samuel  
 Beckett, Quadrat, Hans-  
 Joachim Hespos, bima,  
 Georg Katzer, Märchen,  
 Reiner Bredemeyer, solo 5,  
 Gerhard Stäbler, Hart auf  
 hart, Mathias Spahlinger,  
 Vorschläge, Konzepte zur  
 Ver(über)flüssigung der  
 Funktion des Komponisten,  
 Antoine Beuger, für kurze  
 Zeit geboren, Johannes  
 Fritsch, Play 7, Jakob  
 Ullmann, voice, books and  
 FIRE.  
 Die Arbeit der Gruppe ist  
 ausführlich dokumentiert in:  
 1970-1995. 25 Jahre  
 Arbeitsgemeinschaft Neue  
 Musik am Leininger-  
 Gymnasium Grünstadt, zu  
 beziehen über die Schule.  
 Zudem liegen eine  
 Schallplatte und zwei  
 Doppel-CDs vor. Zu  
 beziehen ebenfalls über die  
 Schule. ↑

7 Manfred Peters,  
*Gespräch in der  
 Konzertpause*, in: 1970-

## Emanzipation der Kindheit

Eine epochale Veränderung dieser Kindheitsauffassungen ist im 20. Jahrhundert gegen Ende der 60er Jahre zu verzeichnen. Im Zug der Emanzipationsbewegungen dieser Zeit gewinnt auch die Idee einer »Emanzipation der Kinder« an Bedeutung. Der Stand der Kindheit sollte nun nicht mehr als eine Gegenwelt fungieren, er wurde aus der Verpflichtung entbunden ein Anderes, Gegenbildliches zu repräsentieren. Der Literaturwissenschaftler Hans-Heino Ewers beschreibt diese neue Auffassung von Kindheit: »Kinder sollen grundsätzlich dieselben Rechte wie die Erwachsenen besitzen; es geht um die Proklamation der Menschenrechte jetzt auch für das Kind. Nun hat sich bereits die vorangegangene moderne, die kindertümliche Kinderliteratur für die Eigenrechte der Kinder, für deren Autonomie eingesetzt. Es ging jedoch um andere Rechte: etwa um das Recht darauf, an das Wunderbare zu glauben, um das Recht auf Unbeschwertheit, Unreflektiertheit bzw. Naivität, um das Anrecht auf einen Freiheitsraum außerhalb der Gesellschaft. Mit der Gleichberechtigung von 1970 sollen die Kinder statt solcher Sonderrechte die bislang den Erwachsenen vorbehaltenen Freiheitsrechte erhalten und diese nicht außerhalb des, sondern im Zusammenleben mit den Erwachsenen in Anspruch nehmen.«<sup>2</sup>

Dieses neue Kindheitsbild bestimmte auch die neuen Konzeptionen musikalischer Arbeit mit Kindern, die in jener Zeit entwickelt wurden. So kritisiert z. B. Gertrud Meyer-Denkman in ihrem Einführungstext zu dem 1970 in der *roten reihe* der Universal Edition erschienenen Band *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter*, daß in der bisherigen musischen Pädagogik des Grundschulalters »die ›heile kindliche Spielwelt‹ vor schädigenden Umwelteinflüssen bewahrt werden [sollte].«<sup>3</sup> Meyer-Denkman geht im Gegensatz dazu davon aus, daß die »Aufnahmefähigkeit des Kindes unterschätzt [werde], wenn ihm vom Standpunkt des Erwachsenen nur sog. ›kindgemäße Unterrichtsinhalte‹ geboten werden«, denn, so argumentiert die Pädagogin »hierbei werden die Umwelteinflüsse, denen Kinder ausgesetzt sind und in denen auch manche kinder- und volkstümliche Lieder keinen Platz mehr haben, verkannt.«<sup>4</sup> Besonders deutlich wird der Gedanke einer Integration des Standes der Kindheit in die Erwachsenenwelt, wenn Meyer-Denkman bemerkt: »Ein Kind ist immer schon in eine vorgegebene Wirklichkeit von Kultur und Gesellschaft gestellt, es hat sich mit dieser auseinanderzusetzen. Dies kann es aber nur, wenn in ihm die dazu notwendigen Fähigkeiten entwickelt und ausgebildet werden, d.h. wenn im Kind die der Kultur immanenten geistigen Voraussetzungen geweckt und gefördert werden.«<sup>5</sup>

Musikalisch orientiert sich Meyer-Denkman an den zeitgenössischen Vertretern der kompositorischen Avantgarde wie John Cage, Dieter Schnebel und Mauricio Kagel. Durch vielfältige, eigene Klangexperimente sollen sich Kinder die Klangwelten neuer und neuester Musik erschließen. So entwirft sie zum Beispiel Experimente zur Intensivierung der Wahrnehmungstätigkeit, die der Cageschen Idee der ästhetischen Wahrnehmung von Umweltklängen verpflichtet sind. Dabei wird die Trennung zwischen musikalischer Kinder- und

1995, a.a.O., S. 97. ↑

8 Manfred Peters, Vom Proben proben und »Sein lassen«, a.a.O., S. 8. ↑

9 Die eindringliche Wirkung eines seiner Schlüsselwerke Gesang der Jünglinge beruht zu einem großen Teil auf der Verwendung einer Knabenstimme als Ausgangsmaterial, in dem Stück Oben und Unten aus dem Zyklus Aus den sieben Tagen besteht das szenische Arrangement aus einem Mann – als Abbild der Verkommenheit – einer Frau – als Verkörperung von Reinheit und Moralität – und einem Kind zwischen den beiden. Auch in dem Opernzyklus Licht treten immer wieder Kinder auf. In einem Gespräch mit Maurice Fleuret aus dem Jahr 1975, veröffentlicht als Die Musik und das Kind im Band IV seiner Texte zur Musik, skizziert Stockhausen einige an der konkreten Lebenswirklichkeit von Kindern orientierte Ideen zum Verhältnis von Kind und Musik. ↑

10 Melchior Schedler, *Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück*, Weinheim und Basel 1973, S. 178. ↑

11 Ebd. S. 189. ↑

12 Vgl. Bräuer, *Heinz-Jürgen, Neues Musiktheater für Kinder am Beispiel des Pollicino von Hans Werner Henze*, Freiburg 1990. ↑

13 Hans Werner Henze, *Pollicino, eine Oper für*

Erwachsenenwelt tendenziell aufgehoben.

## Exkurs: Experimentelle Musik für Jugendliche

Das gleiche Anliegen verfolgte Manfred Peters im Rahmen seiner Arbeit mit Gymnasialschülern aller Altersstufen, die eine einzigartige Leistung in der deutschen Schulmusiklandschaft darstellt. Peters hat sich in der AG Neue Musik des Leinger Gymnasiums Grünstadt über fünfundzwanzig Jahre lang ausdrücklich im Sinn einer emanzipatorischen Pädagogik experimentellen Musikformen gewidmet. Die Werkliste der im Laufe der Zeit aufgeführten Stücke, von denen etliche von der Gruppe in Auftrag gegeben und mit den Komponisten erarbeitet wurden, ist beeindruckend und fast gleichbedeutend mit einem Werkverzeichnis experimenteller Musik für Jugendliche, wobei auch längst nicht alle der auszugsweise genannten Werke speziell für Jugendliche konzipiert sind.<sup>6</sup>

Wie bei den experimentellen Musikformen für Kinder ist für Peters der Kunstcharakter der Arbeit von großer Bedeutung. Er bemerkt dazu: »Ich glaube, [...] daß das, was beim Musizieren solcher Stücke herauskommen kann – nicht in jedem Fall muß –, authentische Musik oder authentische Kunst ist. Ich habe ja Kollegen, die führen Beethoven- oder Brahms-Sinfonien mit dem Schulorchester auf. Die zuhörenden Eltern, Freunde usw. reagieren dann oft so: ›Ist ja hübsch wie die das schon machen.‹ Diese interpretierenden Schüler verbleiben also noch im Vorhof der Kunst. Bei den Stücken, die uns Spahlinger, Beuger, Schnebel oder Hespos geschrieben haben, meine ich, ist das etwas völlig anderes. Diese Komponisten nehmen die jungen Leute sehr ernst, und sie fühlen sich auch sehr ernst genommen. Sie merken das und sie setzen sich entsprechend ein.«<sup>7</sup>

Das emanzipatorische Potential experimenteller Musikformen sieht Peters u.a. in ihrer spezifischen Produktionssituation. So erläutert er am Beispiel von Dieter Schnebels *Blasmusik*: »Für Schnebel gilt, daß je ein Wesensmerkmal des Menschen (emanzipierte Bürger usw.) und des ›Produktionsprozesses Blasmusik‹ (durch emanzipierte Chormitglieder gestaltete ›Situationen‹) korrelieren. Schnebel (formuliert) dies so: Die Schüler sollen lernen, demokratisches, gemeinschaftliches Handeln am Modell künstlerischen Handelns zu entwickeln.«<sup>8</sup> Daß in solchen Formulierungen der Konflikt zwischen ästhetischem Autonomieanspruch und einer neuen Pädagogisierung von Musik aufbricht, scheint man in der Gruppe diskutiert zu haben. So formuliert Uwe Kany als ehemaliges Mitglied der AG im booklet der zuletzt erschienenen CD *Air Maul III*: »Was bedeutet es denn, sich mit Neuer Musik zu beschäftigen, nur um etwas zu erreichen, das außerhalb des musikalischen Bereichs liegt? Es heißt eigentlich, sich nicht mit Neuer Musik zu beschäftigen, sondern sie nur zu einem außermusikalischen Zweck zu instrumentalisieren.« Und er beruft sich in seiner weiteren Argumentation auf John Cage: »Klänge sind Klänge, so beschreibt Cage seine eigene Position, nicht mehr, vor allem aber auch nicht weniger. Die Arbeit mit Neuer Musik in der Schule ist die Arbeit mit Musik. Nicht mehr, vor allem aber auch nicht weniger. L'art pour l'art also, Entpolitisierung der AG-Arbeit, Absage an gesellschaftliche Reflexion und

*Kinder*, in: *Musik und Bildung*, IV (1981), S.

217. ↑

14 Bräuer, a.a.O., S. 169. ↑

15 Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung*, in:

*Rousseaus ausgewählte Werke*, Bd. 4, dt. von J. H. Heusinger, Stuttgart/Berlin o.J., S. 4, zit. n. Richter, *Das fremde Kind*, a.a.O., S. 259. ↑

16 Dieter Richter, *Das fremde Kind*, a.a.O., S.

261. ↑

17 Zu den für deutsche Verhältnisse schier unvorstellbaren Ausmaßen der italienischen Pinocchio-Rezeption und der eher zögerlichen Aufnahme des Romans diesseits der Alpen vgl.: Dieter Richter, *Pinocchio oder vom Roman der Kindheit*, Frankfurt am Main 1996, S.

139 ff. ↑

18 Hans-Heino Ewers, *Kinderliterarische Erzählformen ...*, a.a.O., S.

21. ↑

19 Vgl. dazu Dieter Richter, *Pinocchio*, a.a.O., S. 94

ff. ↑

Verantwortung? Im Gegenteil. Gerade dadurch ist die Arbeit der AG in ihrem dritten Jahrzehnt politischer denn je. Ihre Erfolge zeigen die Möglichkeiten musikalischer Arbeit heute, ihre singuläre Stellung ihre fast erdrückende Gefährdung durch die übermächtige gesellschaftliche Realität.«

## Der Künstler und das Kind: Karlheinz Stockhausen

Im Schaffen Karlheinz Stockhausens spielen das Kind bzw. die Sphäre der Kindheit eine große Rolle.<sup>9</sup> Stockhausen hat jedoch lediglich ein Werk ausdrücklich für ein Kind komponiert. Die 1975 entstandene *Musik im Bauch* für 6 Schlagzeuger und Spieluhren ist seiner zu dieser Zeit neunjährigen Tochter Julika gewidmet. Die Konzeption des Werks als instrumentale, szenische Musik (auch) für Kinder ist singulär, denn eine Adressatenbezogenheit, im Sinne eines auf kindliche Hörer ausgerichteten Komponierens gibt es darin nicht. Die musikalischen Mittel entsprechen dem avanciertesten Stand des Stockhausenschen Komponierens jener Zeit.

Stockhausen gibt an, daß das Stück auf einem Traum beruht, der sich wiederum auf ein sieben Jahre zurückliegendes Erlebnis mit seiner damals zweijährigen Tochter Julika bezieht. Diese geriet damals außer sich, weil der Vater Geräusche in ihrem Bauch als »Musik im Bauch« bezeichnet hatte. Im Traum Stockhausens wird dieses Bild nun ganz wörtlich genommen. Ihm entsprechen die szenischen Anweisungen für das Stück: In der Mitte der Bühne hängt eine überlebensgroße Puppe, der Vogelmensch Miron, mit sehr markantem »Adlergesicht«. An die Kleider sollen überall kleine indische Schellen und viele Glöckchen locker angenäht sein. Im Verlauf der Aufführung umkreisen die drei Schlagzeuger Miron bis sie in einen ekstatischen Tanz geraten. Auf dem Höhepunkt dieses Geschehens wird Miron mit einer riesigen Schere der Bauch aufgeschnitten. Es kommen drei kleine Holzkästen zum Vorschein, aus denen bei geöffnetem Deckel drei Spieluhrmelodien aus Stockhausens Tierkreis erklingen.

Hier wird nicht im traditionellen Sinn eine Geschichte erzählt, sondern es ist eine Art musikalischer Ritus gestaltet, der den kindlichen Hörern das Miterleben eines um Entstehung und Geburt kreisenden Vorganges aus der ästhetischen Distanz ermöglicht und damit vielleicht auch eine Form der Verarbeitung anbietet. Zugleich ist das Komponieren selbst thematisiert, das Stockhausen eben nicht als »Kopfgeburt« sehen will, sondern als Finden von Musik, die im Bauch des Fabelwesens – einem geträumten alter ego – schon fertig bereitliegt. Es entspricht dem »allumfassenden Gestus« des Stockhausenschen Denkens, daß er Kindheitswelten als ein ihm zur Verfügung stehendes Bilderreservoir betrachtet, aus dem er schöpfen kann, ohne daß dabei ein Spannungsverhältnis zu seiner »Erwachsenenexistenz« erkennbar wäre. Der Bruch zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt wird durch den genialen Künstler aufgehoben, dem – nach Stockhausen – eine anhaltende Vergegenwärtigung eines nicht-entfremdeten Status Kindheit in einer entfremdeten Welt möglich ist.

**»Wiederentdeckung der Kindheit« – eine Restauration?**

In den 80er und 90er Jahren trägt Musik für Kinder ein anderes Gesicht als in den Jahrzehnten unmittelbar zuvor. Es häufen sich die Ansätze mit einer deutlichen Tendenz hin zum Werkhaften, selbst da, wo experimentelle Formen aufgegriffen werden. Zudem erhält in vielen Konzeptionen Kindheit wieder deutlicher einen von der Erwachsenenwelt abgekoppelten Status, als es bei dem emanzipatorischen Kindheitsbild der Fall war. Es ist nicht leicht, die Frage zu beantworten, ob diese beiden Tendenzen als Rückschritt zu werten sind, als ein Merkmal der Restauration. In der Theorie der Kinderliteratur ist darüber ein heftiger Streit entbrannt. In der Musik hat bisher keinerlei theoretische Aufarbeitung dieser Fragen stattgefunden. Im folgenden soll ein Aspekt der Entwicklung etwas genauer betrachtet werden. Er betrifft die Neubewertung des Märchens, die maßgeblich von der 1975 erschienenen Schrift *Kinder brauchen Märchen* des Erziehungswissenschaftlers und Psychologen Bruno Bettelheim beeinflusst wurde und eine wichtige Rolle bei der »Wiederentdeckung der Kindheit« in den 80er und 90er Jahren spielte. Während noch zu Beginn der 70er Jahre Autoren wie der Literaturwissenschaftler Melchior Schedler das Märchen als »Domäne der Reaktion«<sup>10</sup> brandmarkte, das »in den Dienst konservativer Erziehllichkeit gestellt«, dazu benutzt werde »die Entwicklung des sozialen Wahrnehmungsapparates der Kinder [...] zu hemmen, wenn nicht gar zu hintertreiben und stattdessen an die Kette einer tumb-magischen Weltansicht zu legen«<sup>11</sup>, betrachtet Bettelheim das Märchen als ein wichtiges Hilfsmittel für Kinder auf ihrem Weg zur Individuation und Unabhängigkeit, weil die darin behandelten Stoffe ihnen ermöglichen, die für ihre Altersstufe zentralen Grundkonflikte in einer Phantasiewelt – frei von Schuldgefühlen – auszuleben, zu verarbeiten und sogar zu bewältigen.

In den 80er und 90er Jahren entstanden eine ganze Reihe unterschiedlicher musikalischer Formen, denen Märchenstoffe zugrunde liegen beziehungsweise die sich in der Sphäre des Märchenhaften bewegen. An den im folgenden beschriebenen Beispielen läßt sich die Vielfalt der Kindheitsbilder der 80er und 90er Jahre zeigen. Zudem kann das Potential der konzeptionellen Möglichkeiten für Märchenkompositionen verdeutlicht werden.

### **Das Kind als Interpret: Modell Montepulciano**

Allen voran ist Hans Werner Henzes im Februar 1980 vollendete Oper *Pollicino* zu nennen, die der Komponist für die Kinder von Montepulciano geschrieben hat, jenem Ort in der Toskana, in dem er von 1976 an den Cantieri Internazionali d'Arte leitete<sup>12</sup>. Eine Besonderheit dieser Kinderoper ist es, daß sie größtenteils von Kindern selbst aufgeführt wird. Der Librettist des *Pollicino*, Giuseppe Di Leva, beruft sich ausdrücklich auf Bettelheim und betont, daß er das dem Grimmschen Märchen *Hänsel und Gretel* nahe Sujet mit Kindern diskutiert habe. Für die Gestaltung des Endes der Geschichte wurde nach Henze sogar ein Freudianer herangezogen.

Im *Pollicino* sind verschiedene Konstituenten von Kindheitsbildern vereinigt. Zum einen berichtet Henze, daß eigene Kindheitserinnerungen in die

Komposition miteingeflossen sind.<sup>13</sup> Zugleich mußte die Lebenswirklichkeit der Kinder in einem ganz pragmatischen Sinn berücksichtigt werden. Die technischen Ansprüche der Partien, die von Kindern dargestellt und musiziert werden, waren in bescheidenen Grenzen zu halten, da die jungen Interpreten Henzes bisher so gut wie gar keinen Musikunterricht genossen hatten. Deshalb bezeichnet Henze den *Pollicino* auch als einen Intensivmusikkurs mit reichlichem Übungsstoff für Anfänger.

Schließlich ist die Arbeit daran nicht zuletzt durch ein Kindheitsbild Henzes motiviert, das an traditionelle Auffassungen anknüpft und sich deutlich vom emanzipierten Kindheitsbild der 70er Jahre abgrenzt. So bemerkt der Komponist: »Wenn man für Kinder schreibt, muß man aufpassen, daß man nicht ihre Welt betritt, um sie zu belehren oder zu verderben oder zu stören – Kinder sind Heilige, von denen wir Erwachsene wenig wissen – wir können es nur versuchen, sie zu verstehen, durch Intuition oder durch Solidarität – und Respekt.«<sup>14</sup> In dieser Bemerkung vermischen sich Rousseausche Denkmotive mit romantischen Kindheitsbildern. So hat Rousseau als erster der in der Neuzeit anwachsenden Distanz zwischen Kindern und Erwachsenen Ausdruck verliehen. Er stellt in seiner Vorrede zum *Emile* fest: »Man kennt Kindheit durchaus nicht.«<sup>15</sup> Typisch romantisch sind die Kritik am aufgeklärten Muster der Erziehung und die romantische Projektion vom Kind als dem Ursprünglichen, Reinen, ja Heiligen.

Henzes Arbeit in Montepulciano wurde u.a. von dem 1960 geborenen deutschen Komponisten Detlev Glanert fortgesetzt, der in den Jahren 1989-93 bei dem Wiederaufbau der Musikschule des Ortes maßgeblich mitgewirkt hat. Dieser Schule kam bald – als einziger kultureller Einrichtung für Kinder und Jugendliche der Region – neben ihrer musikalischen Bedeutung eine wichtige soziale Funktion zu. Für die jährlichen Theateraufführungen im Rahmen des *Cantiere*, an denen die Musikschüler beteiligt waren, entstanden eine ganze Reihe von Kompositionen, die auf die vorhandenen Instrumente sowie die instrumentalen Fähigkeiten der Interpreten abgestimmt waren. Sich der Kritik einer kindlichen Zuhörerschaft auszusetzen, bezeichnet Glanert als eine ausgesprochen lehrreiche, wenn auch nicht immer angenehme Erfahrung für einen Komponisten, denn die Kinder kennen keine Rücksicht oder Zurückhaltung im Urteilen.

Glanert versucht einerseits, den Kindern insofern Respekt entgegenzubringen, als er die ästhetischen Ansprüche seiner Kompositionen nicht herabschraubt. So sind seine Stücke polystilistisch, mit aleatorischen Passagen, Klangschichtungen sowie zwölftönigen Partien. Natürlich müssen sie auf die Fähigkeiten der jungen, ungeübten Instrumentalisten abgestimmt sein und sie dürfen – bei dem immensen Bewegungsdrang, den er bei italienischen Kindern erlebt hat – vor allem eines nicht sein: langweilig. Liegeklänge, die länger als zehn Sekunden dauern, scheiden damit, so Glanerts Erfahrung, von vornherein aus.

Obleich Henze wie Glanert in Bezug auf ihre Musik für Kinder die Forderung nach einem unverminderten ästhetischen Anspruch formulieren, fällt bei beiden

Komponisten der große Abstand auf, der zwischen ihren eigentlichen kompositorischen Hauptwerken und dem Komponieren für Kinder besteht. So bezeichnet Glanert seine Arbeit in Montepulciano auch als einen Dienst am Kind, während seine 2. Sinfonie *Drei Gesänge aus Carmen von Wolf Wondratschek* für Bariton und großes Orchester aus den Jahren 1989/90 für kindliche Hörer tatsächlich ungeeignet erscheint. Die Differenz zwischen der Komposition für Kinder und dem Komponieren für Erwachsene verdankt sich natürlich zum einen der Tatsache, daß sich Henze wie auch Glanert der schwierigen Aufgabe gestellt haben, Musik zu komponieren, die von Kindern ausführbar ist. Deren begrenzte spieltechnische Fähigkeiten führen zwangsläufig zu Abstrichen vom eigenen Ausdruckswillen. Doch der Grund für die Differenz liegt auch in der ästhetischen Haltung der beiden Komponisten. Im Rahmen eines kompositorischen Denkens, für das der subjektive Ausdruckswille des Komponisten zentral ist, erhält die Sphäre der Kindheit geradezu zwangsläufig den Status des Gegenweltlichen. Für das um seinen authentischen Ausdruck ringende, immer krisenhafte, moderne »Erwachsenen-Ich«, ist die Kindheit eine verlorene Welt, die allenfalls (unvollständig) erinnert werden kann. Dagegen kann in experimentellen Ansätzen, bei denen der Wahrnehmungsaspekt stärker betont ist, die Differenz zwischen Kindern und Erwachsenen leichter marginalisiert werden.

### **Variables Verhältnis von Sprache und Klang**

Um eine Märchenkomposition handelt es sich auch bei Johannes Fritschs *Der rote Ahorn* aus dem Jahr 1983. Fritsch hat für dieses Stück ein chinesisches Märchen ausgewählt, das von einem professionellen Sprecher vorgetragen wird. Dazu ist eine reich instrumentierte – ebenfalls von einem professionellen Interpreten auszuführende – Schlagzeugstimme komponiert, die in ihrem Klangcharakter mit japanischen und koreanischen Tempelglocken, tibetanischen Crotales oder chinesischen Becken auf das Ursprungsland des Märchens verweist.

Während die durchgehende Erzählung, gleichsam als roter Faden, den Kindern das Zuhören erleichtert, ist der Schlagzeugpart äußerst komplex gestaltet, so daß sich ein variables Verhältnis von Sprache und Klang ergibt. Das Schlagzeug wird beispielsweise zur Schaffung einer Klangatmosphäre eingesetzt oder tritt zeitweise auch in den Vordergrund, wobei es Erzähltes vorwegnehmen oder nach»erzählen« kann. Klangmalerische Momente werden allerdings eher sparsam eingesetzt. In einigen Passagen erreicht Fritsch eine wirkungsvolle Dynamisierung der Sprache durch ein Zusammenspiel mit den instrumentalen Klängen. Jenseits aller Didaktik führt dieses Stück die kindlichen Hörer in ein avanciertes musikalisches Geschehen ein, wozu auch der auf der Bühne immer präsente, virtuos agierende Schlagzeuger beiträgt.

### **Revolution »im Museum«**

Eine wiederum andere Konzeption einer Märchenkomposition hat der 1960 in der Schweiz geborene Daniel Ott mit seinem Musiktheaterprojekt *Im Museum* realisiert. Otts gesamtes künstlerisches Schaffen ist besonders eng

an die Arbeit für Kinder und mit Kindern geknüpft. Unmittelbar nach dem Abitur gründete er mit drei Freunden eine Wanderbühne und zog mit einem Pferdewagen zwei Sommer lang durch die Schweiz, um eigene Stücke und eigene Musik (u.a. auch Märchen-Persiflagen) vor allem für Schulklassen und Kindergruppen zu spielen. Im Rahmen dieses Projektes fanden bereits erste Theaterworkshops mit Kindern statt. Hinzu kommen Erfahrungen im Musikschulunterricht sowie ein Pantomime-Studium in Paris und London, das jedoch auch stets von der Arbeit mit Kindern begleitet war.

Otts kompositorischer Ansatz besteht darin, die verschiedenen Interessen – zeitgenössisches Komponieren, Theater und das Arbeiten mit Kindern – zusammenzubringen. *Im Museum*, dessen erste Fassung 1987 entstanden ist, war ein erster Versuch in diese Richtung. Singende und spielende Akteure auf der Bühne sind hier ausschließlich Kinder, während an den Instrumenten professionelle Musiker agieren. Gemeinsam mit seinen Darstellern - den Kinderchören der Musikakademie Basel – hat Ott eine Geschichte erfunden, die stark märchenhafte Züge trägt, deren Handlung der Komponist folgendermaßen zusammenfaßt: »Spielzeugfiguren in einem Museum, tagsüber in die Monotonie von Musikautomaten eingespannt, werden nachts lebendig und versuchen aus dem Museum zu fliehen. Die Flucht mißlingt. Aber der Fluchtversuch bringt das ganze Museum durcheinander: Direktion, Zuschauer und bestaunte Objekte vermischen sich mit den aus Sicherheitsgründen (!) im Fundus abgestellten Ausstellungsfiguren und bringen so die eingespielte Museumshierarchie zum Erliegen.«

Mit dem Motiv des »Aufbrechens eingespielter Hierarchien« rückt die Handlung in die Nähe emanzipatorischer Pädagogik. Doch während die experimentelle Musik für Kinder der 70er Jahre ihr Anliegen einer Befreiung aus überkommenen Strukturen musikalisch immanent zu realisieren versuchte, formuliert Ott eine konkrete Botschaft: Der Text des Schlußliedes enthält einen moralischen Imperativ, der – obgleich er die Gebote traditioneller Pädagogik umkehrt – nichtsdestotrotz ein Imperativ bleibt: »Laßt euch nicht einsperren, laßt euch nicht festsetzen, von Kästen, die zuviel versprechen, versorgen, verpacken, versichern, verstricken.« Bei aller Sympathie, die man solchem Aufruf wider den Anpassungsdruck entgegenbringt, bleibt doch ein gewisses Unbehagen. Vielleicht weil man weiß, daß Kinder stets gegen Ermahnungen immun waren und es gegen diese ebenfalls sein werden, auch wenn sie zum Ungehorsam geradezu aufgefordert werden. Zudem birgt die Parteinahme für das Kind von Seiten der Erwachsenen, wie bereits Dieter Richter deutlich gemacht hat, stets eine unaufgelöste Spannung in sich: »Selbst wo gegen Regelmäßigkeit und Bezähmung auf Phantasie, Spontaneität und Natürlichkeit des Kindes gesetzt wird, unterliegen diese Kennzeichnungen der Definitionsgewalt der Erwachsenen, die sie gegen das Dunkelfeld der ungezügelter Tätigkeit, der Unordnung, der Zerstörung abgrenzen. Das Votum für die Phantasie ist stets selber an Reglementierung gekoppelt: an die Mahnung, ihrem ›Mißbrauch‹ zu wehren.«<sup>16</sup>

Diese Lektion dürften auch die an der zweiten Fassung des Stückes beteiligten Kinder aus Kamen gelernt haben, die für die Aufführung im Dezember 1990



insgesamt ca. 300 Arbeitsstunden aufgebracht haben. So sind denn auch das Bühnengeschehen sowie die musikalische Gestaltung sehr komplex. Ott spürt mit vielen (Klang-)Bilderwechseln den assoziativen Brüchen und Sprüngen kindlicher Phantasien nach. Das musikalische Geschehen – von einem Kamener Rezensenten als »grell und kratzbürstig« beschrieben – ist zum einen Teil »streng« komponiert und wird zum anderen im Moment der Aufführung improvisiert. Das Instrumentarium besteht aus einer Mischung von »klassischen« und improvisierten Instrumenten.

Bei der Begeisterung, die Ott bei seinen jungen Akteuren auslöst, darf man auf das nächste Projekt mit Kindern gespannt sein. Es handelt sich dabei um ein Stück über Kinderspiele und Abzählreime, bei dem türkische, schwedische, libanesisch und deutsche Kinder beteiligt sein werden. Eine Aufführung ist für den Winter 1999 in Berlin geplant.

### **Wieder das alte Ritual der Ermahnung – vergeblich**

Der ebenfalls 1960 geborene und in Berlin lebende Komponist André Werner hat seine 1996/97 entstandene Kammeroper *Die Nachtblaue Fee* ausdrücklich für Kinder und Erwachsene zugleich komponiert. Das Libretto der Oper, das Werner zusammen mit Elisabetta Niccolini erarbeitet hat, bezieht sich auf Situationen aus Collodis *Pinocchio*; jener Kindergeschichte, der in Italien nationale Ehren widerfahren und die einfach jeder Italiener kennt.<sup>17</sup> Szenen aus dieser Geschichte werden locker aneinandergereiht, was die Kontinuität des Handlungsablaufes immer wieder aufbricht. Damit entspricht die *Nachtblaue Fee* einer für die 80er und 90er Jahre typischen Tendenz in der Kinderliteratur. Auch dort wurde eine Verwendung moderner Erzählformen beobachtet, die man bisher als für Kinder nicht geeignet erachtet hatte.<sup>18</sup>

Es erscheint jedoch als unmittelbar einleuchtend, daß gerade eine locker assoziativ verbundene Szenenfolge der kindlichen Wahrnehmung entgegenkommt und reichen Stoff für die innere Verarbeitung bietet, denn das Denken der Kinder spielt sich ohnedies noch nicht in den festgezurten kognitiven Strukturen Erwachsener ab. Die Publikumsreaktionen, von denen Werner berichtet, bestätigen diese Annahme. So waren es die Kinder, die dem Bühnengeschehen durchweg offen und aufmerksam folgten, während eher die Erwachsenen Befremden oder Unverständnis äußerten.

Zudem veränderten Werner und Niccolini eine Dimension der Ur-Fassung, die auch schon von anderen Autoren als Schwachpunkt empfunden wurde.<sup>19</sup> Collodis *Pinocchio* ist das Musterbeispiel einer progredienten Kindergeschichte, d.h. aus der gewitzten, frechen, geradezu anarchischen Holzpuppe wird, nachdem sie viele Abenteuer bestanden hat, ein »richtiger Mensch«, ein braver Junge. Die Sympathien sind aber natürlich auf der Seite des frechen Schelms und der brave Junge verbreitet nichts als Langeweile. Der Eingriff im Libretto der Oper Werners bezieht sich nun gerade auf die Ebene der Zeitlichkeit. Die vorwärtsgerichteten Momente des Ur-Pinocchio werden umgedeutet im Sinne eines zyklischen bzw. statischen Zeitgeschehens. So stellt sich zum Beispiel die zu Beginn eingeführte Fee als eine dem linearen Zeitverlauf entthobene

Figur vor: »Die Zeit vergeht - aber nicht für mich.« Die Momente fortschreitender Entwicklung der im Mittelteil der Oper zitierten drei Episoden der Ur-Geschichte erweisen sich als Täuschung oder Irrweg. Wenn Pinocchio etwa, ungeachtet der Warnungen der Fee, darauf besteht: »Ich kann nicht zurück, ich muß weiter«, dann ist er auf dem besten Weg, gerissenen Betrügern auf den Leim zu gehen. Werner/Niccolini betonen die Wiederkehr allen Geschehens. So kommentiert die Fee die Eskapaden Pinocchios und bezweifelt dabei die Wirksamkeit von Erziehung: »Wieder das alte Ritual der Ermahnung – vergeblich, es siegt die List«.

Das musikalische Geschehen der Oper korrespondiert mit den Zeitvorstellungen des Librettos. Werner knüpft in der *Nachtblauen Fee* an sein bisheriges Komponieren an, ohne kompositorische Konzessionen an die kindlichen Rezipienten zu machen. So finden sich auch in dieser Oper immer wieder jene progredienten Skalenbewegungen – die sogenannten Shepard-Tonleitern – mit denen er bereits in seinem 1995 entstandenen Orchesterstück *IV, 1 Magni dominator poli, tam lentus audis scelera? tam lentus vides?* einen fiktiven Tonraum erzeugt, der – vergleichbar einer Eschertreppe – den Eindruck einer unendlichen Aufwärtsbewegung erweckt. Im Kontext der *Nachtblauen Fee* wird jenes Phänomen der Ziellosigkeit einer scheinbar linear gerichteten Skalenbewegung zur Klangmetapher für die Scheinhaftigkeit einer unhinterfragten Vorstellung von Fortschritt. Während hier also die Idee einer Stasis des Bewegten demonstriert wird, realisiert sich umgekehrt das Bewegte im Statischen, in den unisono geführten, mehrfarbigen Klangbändern, die eine zeitliche Artikulation durch unregelmäßige Toneinsatzfolgen und dynamische Differenzierungen erhalten.

Bei aller kompositorischen Avanciertheit entfaltet Werner dennoch eine musikalische Sensibilität dem Kindlichen gegenüber. Es herrscht durchweg eine Ökonomie der Mittel. So prägt der luftige, durchsichtige, auf wenige – einfach besetzte – Instrumente beschränkte Ensemble-Klang einen schlichten, zarten Ton aus, der – obgleich er in die Atmosphäre des Wunderbaren oder Zauberhaften hinüberspielen kann – niemals auf eine klangliche Überwältigung des Hörers abzielt, sondern gleichsam in respektvoller Distanz bleibt.

Werners Blick auf das Phänomen Kindheit ist nicht der realistisch gesellschaftskritische Blick der emanzipatorischen Bewegung der 70er Jahre. Das Kind erscheint jedoch auch keineswegs als der bessere Mensch der Romantik. Für Werner ist die Differenz zwischen Erwachsenen und Kindern aufgehoben, weil der Moment des Überganges von einem Stadium zum anderen nicht bestimmbar ist. In der einem linearen Zeitdenken verhafteten Romantik war die Utopie vom Einswerden mit der Kindheit stets zum Scheitern verurteilt, weil sie nur im unzulänglichen Medium der Erinnerung vollzogen werden konnte. Weil Werner dagegen das Zyklische des Lebens in den Blick rückt, liegt das utopische Moment seines Menschenbildes darin, daß sowohl das Kind wie auch der Erwachsene ihren Eigen-Sinn, ihr Eigen-Leben zu bewahren vermögen und dennoch eine Einheit bilden.

