

Thomas Phleps

Nichts Neues in Sicht? - Anmerkungen zum Beziehungsfeld: Aktuelle Popmusik - Produktionsweisen - Musikunterricht

in: *Musik in der Schule* 43. 4/1992, S. 183-186.

"Die Schule ist eher ein Hort der Tradition, weniger jedoch des Neuen; das gilt natürlich nicht nur für die Musik. Sie wird darin durch einen allgemeinen Trend in der Gesellschaft unterstützt. So ist der Schüler im allgemeinen genau so nur selten an Neuem interessiert." So steht es geschrieben in den 'Kritischen Stichwörtern zum Musikunterricht', einem zugegebenermaßen etwas älterem Gemeinschaftswerk renommierter Musikdidaktiker. Mit dem Neuen, für das sich der Schüler partout nicht zu interessieren scheint, ist selbstverständlich die Neue Musik, also die E-Musik unseres Jahrhunderts gemeint. Weiter wird berichtet, daß der heute typische Musikgeschmack von Jugendlichen zumeist im - wörtlich: "Rock-Milieu" angesiedelt sei und durch "eingehämmerte Gewöhnung" Stereotypen von Rhythmen, Klängen usf. "täglich neu zementiert" und "asphaltiert" werden¹.

Der hier eingesetzte Fachwortschatz aus dem Hoch- und Tiefbau weist auf die vom Fachmann gemutmaßte totale Funktionalisierung der Jugendlichen zu Objekten einer Pop/Rock-Kulturindustrie, der es mit gescheiterten didaktischen Konzepten sinnvoll entgegenzuarbeiten gilt. Ich möchte die Macht und Gewalt unseres heutigen kulturproduzierenden Apparates weißgott nicht in Abrede stellen, aber doch die durchaus provokante Frage stellen, ob diese Begrifflichkeit vielleicht auch auf die Angst des Tormanns beim Elfmeter weist, also auf die Angst des Musikdidaktikers und -lehrers selbst, bei der Einbeziehung von aktueller Popmusik in den Unterricht zum bloß Reagierenden degradiert zu sein oder zu werden - zum Reagierenden auf eine Musik und Musikkultur, von der er nicht nur nicht weiß, worauf sie jeweils hinausläuft, sondern nicht selten auch kaum etwas weiß, vor allem - noch provokanter - weniger als seine Schüler.

In diesem Zusammenhang ist häufig von der "geringen Konsistenz des Begriffs Popmusik" (E. Jost)² oder von der Schnellebigkeit moderner Popmusik die Rede, Begriffsketten, die m.E. allzu leichtfertig am Musik-Erleben von Jugendlichen vorbeigreifen, da deren Erfahrungshorizont, Zeitgefühl und Lebenswelt völlig anders strukturierten Bedingungen unterliegt als die Welt der Erwachsenen. Vor allem aber greifen sie vorbei an dem Phänomen Popmusik, da dieses nur der oberflächlichen Betrachtung als die Addition solitärer Aktionen, als unzusammenhängendes und ständiges Wechseln marktgesteuerter Moden sich darstellt. Immer wieder in der historischen Entwicklung dieser Musik läßt sich ein äußerst komplexes Beziehungsgeflecht aufzeigen, in das einzudringen für den 'gestandenen' Musiklehrer gewiß kein Leichtes ist. Acid, House, Deep House, Rap, Hip-Hop, Techno – zunächst kann er mit diesen Ausprägungen der aktuellen Dancefloor-Music ebensowenig anfangen wie ein New Yorker Börsenmakler mit der Tabelle der Fußballbundesliga.

¹ Walter Gieseler, Artikel "Neue Musik"; in: Ders. (Hg.), *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht*, München 1978, S. 266.

² Zit. n. Winfried Pape, Artikel "Popmusik"; in: Ebd., S.28.

Eine weitere Spielart des neuen Tanzbooms ist die Rave-Music. Sie hat ihre Wurzeln in den Raves, den nächtelangen, z.T. illegalen Tanzveranstaltungen der Jugendlichen in den Großstädten Englands. Tanzen und Spaß haben lautet das erklärte Motto von Rave: "We wanna be free to do, what we wanna do. We wanna get loaded. We can have a good party" heißt es in "Loaded" der Rave-Band Primal Scream ('Urschrei').

Daß die Rave-Bewegung, deren Musik die englischen Charts erobert hat, der Ausdruck eines Generationswechsels und einer expandierenden und - nach allem, was bislang an Informationen zugänglich ist: schichtenübergreifenden Gegenkultur darstellt, macht bereits das Verhalten der britischen Popmusikpresse deutlich, die zum ersten Mal nichts mit der Verbreitung und Popularisierung des neuen Pop-'Underground' zu tun hatte. Underground, diesen Begriff aus der US-amerikanischen Subkultur der 1960er Jahre, habe ich hier bewußt gewählt, denn Rave wirkt auf den ersten Blick wie eine Pop-Simulation der Hippie- und Psychedelic-Versatzstücke jener Jahre. Das Outfit der Jugendlichen, deren Sozialisation sich heute auf den Raves abspielt, erinnert nicht wenig an die hippieske Naivität der Bilder, die man aus *Woodstock* oder *Zabriskie Point* kennt. Vor allem aber beim Hören des aktuellen Rave-Sounds - etwa dem Titel "Kinky Afro" der Happy Mondays - stellen sich Erinnerungen an die Flower-Power-Zeiten ein: Die gitarrenbetonten Songs, psychedelisch verblendet, klingen nicht selten so, als seien sie vor 25 Jahren geschrieben. Natürlich fehlt auch hier nicht das moderne durchlaufende Rhythmusband, dessen monotoner Beat die aufputschende Wirkung des Tanzens präformiert. Aber es ist eine Tanzmusik, bei der das Publikum zum erstenmal seit den Sixties nicht nur vor und nach, sondern auch während des Auftritts der Bands tanzt.

Die gegenkulturellen Tendenzen der Ravemusic realisierten sich zunächst in lokal begrenzten, d.h. überschaubaren Bedingungsfeldern jugendkultureller Strukturen. Die kreativen Durchbrüche wurden hier möglich, weil die Musik die Interessen derjenigen Gruppen der Jugend repräsentierte, der die Musiker selbst angehörten. Ein Anspruch, den die Punks in den 1970er Jahren ebenso erhoben wie die Hippies Mitte der 1960er. Sehr schnell spitzen sich indes die Probleme zu, wenn diese 'authentischen' Musiker über ihr lokalisierbares Beziehungsfeld hinaus kommerziellen Erfolg haben und - ob sie wollen oder nicht - unter die Kontrolle der Industrie geraten.

Das ist wahrlich kein neuer Gedanke. Bereits Ende der 1960er Jahre notierte Michael Lydon resigniert: "Trotz seines befreienden Potentials ist der Rock zu bitterer Impotenz verurteilt, da er letzten Endes immer von denen abhängig ist, die er angreift"³. Und Frank Zappa, einer der größten musikalischen Eklektiker der Rockmusik-Geschichte, hat diese strukturellen Widersprüche, denen die Musiker sich nicht zu entziehen in der Lage sind und die sie dazu zwingen, ihre Musik mehr und mehr über Konsummuster zu definieren, 1967 mit der dritten LP der Mothers Of Invention auf den Punkt gebracht: *We're Only In It For The Money*. Doch ich möchte einem anderen Aspekt in den Blick rücken, der heute auf einem quantitativ und qualitativ neuen Niveau die Produktionsweise der aktuellen Popmusik determiniert.

We're Only In It For The Money ist überaus instruktiv für Zappas virtuose Technik im kreativen Umgang mit den musikalischen Versatzstücken der damaligen Rockmusik - er entwickelte bezeichnenderweise keinen eigenen Musikstil, seine Musik verwendet

³ Zit. n. Helmut Salzinger: *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?*, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 126.

durchweg, wie er selbst betont, "Elemente aus verschiedensten Quellen". Diese Quellen schießen mit Hilfe einer komplexen und z.T. äußerst subtilen Zitat- und Collagetechnik zu neuen Konstellationen zusammen. Entscheidend ist die Funktion der Quellen im Sinne eines übergeordneten Konzepts und als Träger musikalischer und außermusikalischer Implikationen. Mit dem Begriff Zitattechnik ist Zappas musikalisch-technische Verfahrensweise daher nur unzureichend beschrieben, denn die Quellen werden im produktiven Prozeß ihrer Neuformierung verfremdet, karikierend übersteigert, in ihrer Struktur aufgelöst.

Aber: Zappas zu Songs geronnene Zitat-Konstellationen der 60er Jahre benötigen zu ihrer Realisierung neben einer ausgereiften Studiotechnik vor allem hochqualifizierte Musiker. Das unterscheidet sie von vornherein grundlegend von den Produktionsweisen und -möglichkeiten der aktuellen Popmusik. Hier gab es einen durch die rasante technologische Entwicklung eingeleiteten qualitativen Sprung, der sich übrigens am Produktionswandel von Zappas Musik nachweisen ließe - er arbeitet jetzt fast ausschließlich mit dem Syn-Klavier. Selbstverständlich wird auch heute noch Popmusik sozusagen handgemacht, die Regel bei der Plattenproduktion ist es freilich nicht.

Heute werden z.B. die lokalen Rave-Bands Manchesters in den hauseigenen Studios der Diskothek "Hacienda" für den Dancefloor aufbereitet. Zuständig für diese sogenannten Remixes waren zunächst die DJs, die Disc-Jockeys der großen Discos, die, um ihr Tanzpublikum bei Laune zu halten, damit begannen, bereits produzierte Platten am Heimcomputer mit durchgehenden Dancebeats und angehobenen Bässen zu versehen. Inzwischen sind die meisten dieser DJs gefragte und vielbeschäftigte Remix-Spezialisten, und es kommt kaum eine Platte der Dancefloor-Szene auf den Markt, die nicht von diesen Sound- und Groovetüftlern vorher schon remixed wurde.

Der neue Tanzboom wurde also, anders als in den 70ern, als die Produzenten in den großen Studios der Plattenfirmen an den Tanzrends bastelten, von einer schier unübersehbaren Zahl von Heimwerkern ins Leben gerufen, denen es die neue und relativ erschwingliche Technik von Computern und Keyboards ermöglichte, gleichsam im Do-it-yourself-Verfahren Musik nachzubehandeln und eigene Musik zu produzieren. Ein versierter Musiker im traditionellen Sinne mußte und muß man nicht sein. Mit der Sampling-Technik kann jedes Instrument, aber auch jedes Geräusch aufgenommen und dann in beliebiger Tonhöhe oder -dauer vom Keyboard abgerufen werden. Am Computer wird dann alles zusammengepuzzelt. Entscheidend ist allein die Produktionsidee, die Durchführung schrumpft zur Formsache⁴.

Mit was wird remixed und gepuzzelt? Potentiell mit allem, was im Laufe der Popmusik je als Produkt konserviert wurde. Ein Groove von Marvin Gaye, ein Pattern von Aerosmith, Gitarrensounds von Jimi Hendrix: alles kann mit allem kombiniert oder in harten Schnitten gegeneinander montiert werden. De La Soul rappen ihren Nr.1-Hit "Eye know" auf dem gesampelten Riff des alten Steeleye-Dan-Songs "Pack"; Suzanne Vegas A-Capella-Titel "Tom's Diner", auf ihrer mehrere Jahre alten LP kaum beachtet, wird in England und Deutschland ein Riesenhit, nachdem DJs einen Rhythmus-Groove druntergebastelt haben.

Das zentrale Charakteristikum der Popmusik, ihr Eklektizismus erfährt seine Zuspitzung. War Popmusik bis vor nicht allzu langer Zeit das Ergebnis einer immer neuen Kombination von unabhängig entwickelten musikalischen Elementen, so

⁴ Ein schönes Beispiel, um zu hören, wie groß der Anteil des Remixers am Endprodukt sein kann, bietet ein Produkt aus deutschen Landen: Spliffs *Remix* (mit bekannten Titeln wie "Carbonara", "Deja vu").

scheint sie jetzt durch den direkten und unmittelbaren Zugriff auf das in Anführungsstrichen Original dessen Abschied einzuläuten. Das frei flottierende und jederzeit abrufbare musikalische Material muß nicht mehr *verarbeitet*, sondern lediglich *bearbeitet* werden. Die Frage geht um, ob es noch Originalität in der Popmusik gebe oder nur noch originelle Mixturen. Eröffnet die aktuelle Popmusik neue Wege, neue Perspektiven, spielt sie offensiv mit dieser neuen Qualität der Beliebigkeit oder mixt sie, ohne wirkliche Brüche, Provokationen zu enthalten, musikalische Versatzstücke zu einem technologischen Zitatwirbel zusammen?

Aber auch wenn man dazu neigen sollte, einen Totalausverkauf im Supermarkt der Popmusik zu konzedieren, kommt man nicht umhin, diesen Ausverkauf in Beziehung zu setzen zu dem, was der Colin McAngus von der Rave-Band The Shamen das "Gemeinschaftsding" nennt⁵. Die hippieske Kleidung der Raver, ihre Mixturen psychedelischer Musik, die dem Außenstehenden zunächst als wandelnde bzw. klingende 'Zitatesammlungen' sich vermitteln, sind Bricolage-Operationen⁶, bei denen es sich um eine kreative Leistung der Rave-Bewegung handelt, die nicht nur ihr äußeres Profil bestimmt. Ihre Bedeutungstransformationen strukturieren so unterschiedliche Bereiche wie Kleidung, Sprache, soziale Interaktion und Musik zu einem homologen Lebensgefühl, das von Andrew Weatherall, dem gefragtesten Remixer Englands, mit "Open-Mindedness" umschrieben wird: Alles geht, weil nichts mehr geht. Alles wird umdefiniert auf den einen Selbstzweck Spaß. Eine unpolitische Haltung, die freilich den Soziologen im krisengeschüttelten England die Sorgenfalten tiefer in die Stirn treibt.

*

Welche didaktischen Folgerungen lassen sich aus den eben beschriebenen Erscheinungs- und Produktionsformen von aktueller Popmusik ableiten, und welche Möglichkeiten der Auseinandersetzung hat Musikunterricht heute? Vorab scheint mir bedenkenswert, daß in der musikdidaktischen Diskussion die Einbeziehung der aktuellen Popmusik als ein wesentlicher Teil des Musikerlebens von Jugendlichen zwar außer Frage steht, die konkreten Umsetzungskonzepte aber häufig dem Phänomen unangemessen und in letzter Konsequenz kontraproduktiv sind.

Dem Unterrichtsfeld unangemessen scheint mir beispielsweise ein Unterrichtsmodell für die Sekundarstufe II, das kürzlich in einer renommierten musikpädagogischen Zeitschrift vorgestellt wurde und zu belegen vermag, daß ich mit dieser kritischen Anmerkung keineswegs offene Didaktik-Türen einrenne. Hier wird ein Vergleich des über 20 Jahre alten Beatles-Hits "Penny Lane" mit der über 10 Jahre alten Coverversion "Reeperbahn" von Udo Lindenberg veranstaltet (es ist übrigens eine auch textlich neue Version Lindenbergs auf dem Markt), u.a. orientiert an den Lehrzielen, "daß auch innerhalb der sog. Pop/Rockmusik absichtsvoll gestaltete Bezüge zwischen textlicher Aussage und musikalischer Gestaltung anzutreffen sind" und "daß es unterschiedliche musikalisch-ästhetische Interpretationsansätze auch

⁵ Zit. n. Klinkmann/Schneider: The Shamen, Peace, Love, so was in der Art, Die Rave Hippies aus Aberdeen und ihre Idee von Disco; in: *Spex* 42/1990, S. 11.

⁶ Ein Begriff des Kulturanthropologen Claude Levi-Strauss, dessen Vermittlung ich dem Ansatz von Reinhard Kopiez in seinem Aufsatz: "Fußball - und was die Deutschen so dabei singen, oder: Die Lieder des Volkes sind keine Volkslieder" (in: *Musica* 6/1990, S. 360ff.) verdanke.

innerhalb der sog. Pop/Rockmusik gibt"⁷. Das erinnert fatal an die Methode 'Trojanisches Pferd': Ein Popsong wird nur aus dem Grunde im Musikunterricht behandelt, um aufzuzeigen, daß selbst hier Doppeldominanten vorkommen (können).

Ich möchte knapp einen Ansatz skizzieren, der nicht auf die Behandlung von Popmusik im Unterricht abhebt, sondern - jenseits solch taktischen Raffinements - ein eigenaktives Umgehen der Schüler mit dieser - ihrer Musik fördern, also kreative Prozesse in Gang setzen will. Die neuen Technologien im Musikbereich bieten dazu tatsächlich ungeahnte Möglichkeiten. Bereits das preisgünstigste Keyboard verfügt über eine Vielzahl an rhythmischen Patterns bis hin zu einfachen Sampling-Funktionen. Schon auf diesem geringen technologischen Level eröffnen sich Spielräume für die Kreativität der Schüler.

Um ein konkretes Beispiel zu nennen, das ich selbst in meinem Unterricht unter allerdings sehr spezifischen Bedingungen - die Schüler stammen durchweg aus außereuropäischen Kulturkreisen - durchgeführt habe: Wir haben aktuelle Geschichten zu aktueller Musik erzählt, also 'gerapped'. Auslöser waren Sprech- und Bewegungskanons, die wir zu Beginn unseres Dreistundenblocks gewissermaßen als Warm-ups musizieren, und rhythmische Improvisationsübungen in Verbindung mit dem Erkunden von 'Klängen' des eigenen Körpers. Da diese Improvisationen häufig zu repetitiven Modellen führten, begann ich, sie mit getrennt entwickelten melodischen Patterns und Sprechrhythmen zu verbinden, und kontrastierte die rein spielerischen Gestaltungsversuche mit Höranalysen zweier aktueller Raps (McHammer: "U can't touch this"; Run DMC: "Walk this way"). Daraufhin erstellten die Schüler Texte in ihren Landessprachen, die sie zunächst relativ frei über die repetitiven Modelle sprachen.

Ich möchte nicht weiter ausbreiten, welche spezifischen Schwierigkeiten sich bei der nachfolgenden Entwicklung eines Rap in deutscher Sprache ergaben, aber wir haben ihn gemeinsam musiziert. Nun besitzen interessanterweise einige der Schüler die von mir angesprochenen Billigkeyboards, und wir konnten in einem nächsten Schritt neue Begleitmodelle entwickeln, die weitaus komplexer gestaltet waren und Baß-Patterns sowie einfache Sampling-Operationen miteinbezogen. Die Überlagerung dieser getrennt entwickelten musikalischen Ereignisse ist technisch problemlos und benötigt kaum spieltechnische Fähigkeiten, ein wesentlicher Aspekt, denn keiner der Schüler ist Instrumentalist. Die Simulation professionellen Musizierens, die solch ein einfaches Keyboard produziert, stimulierte nun die Schüler, auch den Sprechtext rhythmisch exakter zu formulieren, auszuführen und ihn - ähnlich wie in den beiden analysierten Raps - mit refrainartigen Melodiemodellen zu koppeln, die dann chorisches realisiert wurden⁸.

Weitaus komplexer und problembeladener gestaltet sich im schulischen Rahmen das Ingangsetzen musikalischer Eigenaktivität, die aus dem Umgang mit dem Computer resultiert. Die Denk- und Lernprozesse, die sich bei diesem Umgang mit Musik-Software, also mit Sequenzer- und Sampling-Programmen entfalten, "sind mit herkömmlichem musikalischen Denken kaum vergleichbar und institutionalisiertem

⁷ Georg Maass: "Penny Lane" und "Reeperbahn", Musik vergleichend zur Sprache gebracht. Unterrichtsmodell Sekundarstufe II; in: *Musik + Unterricht* 1/1990, S. 2.

⁸ Die Tragweite dieses Beispiels aus meiner Unterrichtspraxis für ein Verstehen von Musik über das eigene Produzieren ist größer, als es zunächst den Anschein hat: Die Schüler werden in zweieinhalb jährigen Kursen auf ein sogenanntes Nichtschüler-Abitur vorbereitet, das dann von Staatsschullehrern abgenommen wird und nicht nur mich als Vorbereitenden, der auf diese Prüfung keinerlei Einfluß hat, aus dem Blickwinkel der Schüler immer wieder in die Rolle des Vermittlers abfragbaren Wissens, sondern auch die Schüler in rein rezeptive Verhaltensmuster zwingt.

musikpädagogischen Denken schwer vermittelbar"⁹. Aus diesem Grunde scheint es mir nicht unproblematisch, daß Musiklehrer, die sich in computerisierte Musikprogramme eingearbeitet haben, deren schulischen Einsatz allzu leichtfertig generalisieren. Hierzu zählt der Einsatz von Lernprogrammen in Harmonielehre u.ä., vor allem aber der sich abzeichnende Trend, bei der Arbeit mit diesem High-Tech-Medium eine Vielzahl historischer Erscheinungsformen von Musik zum Unterrichtsgegenstand zu machen, die allein aufgrund ihrer mathematisch-formalen Basis dazu prädestiniert scheinen.

Die Angebotspalette didaktischer Vorschläge reicht von Perotin über isorhythmische Motetten, Fugen bis zu den Kompositionstabellen Kirnbergers¹⁰. Einher mit diesen Angeboten, traditionelle Inhalte des Musikunterrichts mit Hilfe digital arbeitender Geräte zu vermitteln, geht das vielstimmige Lamento der Musiklehrer, daß das "Hauptübel mit der gängigen Musik-Software für Unterrichtszwecke im wesentlichen darin" liege, "daß sie grundsätzlich nicht pädagogisch angelegt, sondern für hochkommerzielle Anforderungen konzipiert" sei¹¹. Selbstverständlich ist die intensive Einarbeitungszeit des Lehrers in die Funktionen der professionellen Software nicht zu unterschätzen, aber es besteht durch die geforderte Unterordnung der modernen Technologie unter pädagogische Kalkül - das Unterrichtsmaterial wird jetzt, um es provokant zu formulieren: platzsparend auf der Diskette gespeichert - die Gefahr, daß die Schüler mit ihrem Interesse an der Musik und ihrem kreativen Potential dem Unterrichtsgeschehen weiterhin hilf- und tatenlos gegenüberzustehen haben.

D.h. die Möglichkeiten eines eigenaktiven Umgangs mit der neuen Technologie sollten im Unterricht zuerst dort erprobt werden, wo ihr Einsatz sich heute zu 99% abspielt - in der Popmusik eben. Hier gilt es, Schülern (wie Lehrern) auf verschiedenen Ebenen Einblicke in die neuen Produktionsweisen zu verschaffen. Das kann geschehen durch die praktisch-spielerische Bearbeitung eines aktuellen Hits, ein - sicherlich reduziertes Nachspielen, Nachkonstruieren oder ein Remixing. Beides setzt ein genaues Herausfiltern der verschiedenen musikalischen Parameter voraus, ein Vorgang, der durchaus über Ausprobieren und Improvisieren möglich ist, also zunächst nicht von einer übergeordneten, kognitiven Metaebene geprägt ist.

Den besten Einblick in diese Produktionsweisen vermittelt natürlich die Produktion eigener 'Popmusik'. Hiermit ist nicht eine im klassischen Sinne: Komposition gemeint, sondern die Erstellung neuer Collage-Konstellationen. Der Basictrack dazu kann selbst gebastelt werden, er kann aber auch von eigens zu diesem Zweck im Handel befindlichen Schallplatten übernommen werden. Diese Platten bieten von DJs gesampelte durchlaufende Beats mit speziellen Sounds, Scratches usw., also ungefähr das, was früher für Hörspielproduktionen an knarrenden Türen oder Gewittern offeriert wurde. Bei diesen Eigenproduktionen kann auch der Rückgriff auf ältere Popmusik und durchaus avanciertes Material erfolgen, d.h. es kann mit einem größeren Materialfundus gearbeitet werden, als bei den Schülern zunächst vorhanden ist.

⁹ Stefan Gies: Perspektiven der Computeranwendung in der Musikpädagogik; in: *Musik und Bildung* 6/1989, S. 328.

¹⁰ Vgl. Ansgar Jerrentrup: Wiederholung in der Musik, Unterrichtsvorschläge zum Einsatz von Computer und Musiksoftware (I); in: *Musik und Bildung* 5/1990, S. 284ff.; Dirk Ellee/Arnd-Dieter Ubben: Neue Technologien – Visionen für den Musikunterricht?, II. Erfahrungen aus der Schulpraxis – Gewinnen oder verlieren?; in: *Musik und Bildung* 6/1990, S. 367ff.

¹¹ Ansgar Jerrentrup: Die Angst des Musiklehrers vor Bomben und anderen Überraschungen beim Einsatz des Computers im Unterricht; in: *Musik und Bildung* 6/1989, S. 332.

Wenn ich an dieser Stelle abbreche, so bin ich mir im Klaren darüber, daß hinsichtlich der konkreten Umsetzung eines solchen Programm im Schulunterricht Skepsis angebracht ist. Häufig fehlt allein schon die nötige Grundausstattung, und auch die inzwischen eingerichteten Computerräume in den Schulen arbeiten meist mit einer Hardware, die mit der Musik-Software nicht kompatibel ist. Vor allem aber ist Vorsicht geboten hinsichtlich der sinnvollen Einsatzmöglichkeiten der neuen Produktionsmittel. Die Fähigkeiten insbesondere des Computers werden leicht überschätzt. Der Rechner kann nur die Aufgaben übernehmen und umsetzen, die der Benutzer ihm klar definiert eingibt¹². Aber das ist bereits eine wichtige Erfahrung.

¹² Vgl. Stefan Gies: Perspektiven..., op. cit., S. 328ff.
