

FZMw Jg. 9 (2006) S. 10–20

Dem Anderen Zuhören: Neue Musik im Dialog

von Annette Kreutziger-Herr

*Nichts beleidigt mehr als Verachtung; und es ist
immer eine Art derselben,
wenn wir das, was andre der Mühe
wert geachtet haben,
uns vorzutragen, nicht eines
aufmerksamen Anhörens wert halten.*

(Christian Garve, *Über Gesellschaft und Einsamkeit*)¹

Das Andere als Spur: Drei Beispiele aus der Musikgeschichte

I

1918, in ihrem Todesjahr, verwirklichte Lili Boulanger ein Kompositionsprojekt, das sie bereits achtzehn Jahre zuvor erträumt hatte. Es sollte eine ihrer tiefsten Kompositionen werden, das Stück *Vieille Prière bouddhique* für Tenorsolo, Chor und Orchester. Die textliche Vorlage ist ein buddhistisches Gebet, das ihr eine aus Asien zurückgekehrte Freundin in französischer Übersetzung mitgebracht hatte. Dieses Gebet hatte sie ihr Leben lang begleitet, in ihm heißt es unter anderem:

*"Möge alle Kreatur, die atmet
ohne Feind und Hindernis
das Leid überwinden und glücklich sein
sich in Freiheit bewegen können,
jede auf dem Weg, der ihr vorbestimmt ist"*²

Lili Boulangers eigene Aussagen sowie ihr Liederzyklus *Clairières dans le ciel* lassen vermuten, warum ihr dieser Text nah war: Sie betrat 1913, mit dem berühmten Rom-

¹ Christian Garve, *Über Gesellschaft und Einsamkeit*, Breslau: Verlegt bei Kron 1797, S. 63.

² Léonie Rosenstiel, Lili Boulanger, *Leben und Werk*, herausgegeben, überarbeitet und mit einem Nachwort versehen von Kathrin Christina Mosler, Bremen/Worpswede: Zeichen + Spuren 1995, S. 238.

preis der Villa Medici, ein neues Terrain, die öffentliche Anerkennung als Komponistin, ein öffentliche Akzeptanz, die zu jenem Zeitpunkt zumeist nur Männern vorbehalten war. Ihr war bewußt, daß dieses Ereignis "von bestimmten Patriarchen als totale Katastrophe gefürchtet"³ wurde, wie Émile Vuillermoz im August 1913 in *Musica* schrieb.

II

Im *Speculum Musicae*, einem um 1330 geschriebenen enzyklopädischen Traktat, setzt sich Jacobus von Lüttich kritisch mit der aufkommenden *Ars Nova* auseinander, und zwar auf eine rhetorisch ausgefeilte Art: Er übernimmt die notationstechnische Bezeichnung "tempus imperfectum" und setzt den Begriff "imperfectus" in all seinen Konnotationen zur Abgrenzung von der *Ars Nova* im Gegensatz zur *Ars Antiqua* ein:

*"Es scheint einigen, daß die Ars Nova vollkommener (perfectus) als die Ars Antiqua wäre, dadurch, daß sie subtiler und schwieriger ist. Sie scheint subtiler zu sein, weil sie [...] vieles besitzt, was die Ars Antiqua nicht hat. [...] Anderen erscheint es als das Gegenteil. Für sie ist jene Kunst die vollkommener, die grundlegenden Gesetzen enger folgt und sie weniger oft übertritt."*⁴

Der innerhalb der theoretischen Debatte um die "wahre" Musik berühmt gewordene Traktat hat für die europäische Musik eine Argumentationsweise vorgezeichnet, die vielfältig aufgegriffen wurde. Giovanni Maria Artusi nimmt um 1600 in einem heftigen Angriff auf einige zu jenem Zeitpunkt noch unveröffentlichte Madrigale Monteverdis die Logik des Jacobus von Lüttich unter veränderten Vorzeichen wieder auf und führt sie in heftigerem Ton fort:

"Solche Komponisten, meiner Ansicht nach, haben nichts als Rauch im Kopf wenn sie derart von sich selbst eingenommen sind, dass sie denken, sie können die guten alten Regeln, die seit den alten Tagen von vielen Theoretikern und exzellenten Musikern überliefert wurden, so einfach verändern, verbieten und ruinieren. Dabei sind gerade sie es, von denen moderne Musiker gelernt haben, einige Noten zusammenzufügen. [...] Wissen Sie denn etwa nicht, dass alle Künste und

³ Zit. nach ebd., S. 80.

⁴ Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram*. Bd. II, Mailand: Bolletino Bibliografico Musicale 1867 (Reprint 1931), S. 427-29.

Wissenschaften seit langem durch Theoretiker geregelt werden, und dass ihre grundlegenden Gesetze und Regeln deshalb uns überliefert wurden, damit wir einander verstehen können?"⁵

III

Arnold Schönberg entwarf 1937 die Skizzen zu einer viersätzigen Symphonie. Erhalten sind die Anfänge, die thematischen Konzeptionen der Sätze in Particellform auf drei bis vier Systemen, Instrumentations- und Reihenangaben, Orchesterbesetzung sowie aufschlußreiche programmatische Hinweise: Jede der einzelnen Sätze sollte ein bestimmtes Moment innerhalb jenes Prozesses der Ausgrenzung, den Vladimir Karbusicky treffend als "Exotismus der Absurdität"⁶ gekennzeichnet hat, bezeichnen. Eine Art "musikalische Apologie" des Judentums. Die Titel der Sätze lauten: "1. *Predominance (superiority) provokes envy.* 2. a. *What they think about us, b. What we think about them, c. Conclusion.* 3. *The sacred feats and costumes.* 4. *The day will come.*"⁷

Musik als das Andere

In meiner Zeit als Gesprächspartnerin für Luigi Nono von 1985-1990 und als Beraterin von Claudio Abbado als Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters – es ging hierbei sowohl um thematische Zyklen für die Berliner Philharmoniker in den 1990er Jahren und als auch um die musikwissenschaftliche Begleitung von Opernproduktionen Abbados für die Wiener Staatsoper – gab es im Wesentlichen immer ein zentrales Thema: Das Zuhören. Nichts ist so elementar für Musik wie Ohren, die ihr begegnen – und nichts scheint ein so rares Gut zu sein. Zuhören ist mehr als Hören, es hat etwas Absichtsvolles und Geleitetes, hinter Zuhören stecken ein Wille und ein Weg gleichermaßen. In verschiedenen Interviews haben Claudio Abbado und Luigi Nono, besonders während der jahrelangen Arbeit an der Hörtragödie *Prometeo* aus den 1980er Jahren, immer wieder auf das Zuhören hingewiesen und sich gefragt, warum Menschen

⁵ Claudio Monteverdi, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui: Ne' quali si ragiona di molte cose utili & necessarie alli moderni compositori*, Venezia: Vincenti Editore 1600; fols. 42-43.

⁶ Vladimir Karbusicky, "Der Exotismus der Absurdität", in: Annette Kreutziger-Herr (Hg.): *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft; Bd. 15) Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1998, S. 25-63.

⁷ Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1959, S. 99.

nicht zuhören können oder zuhören wollen. Woran liegt das? Hören – eine "vernachlässigte Kunst"?⁸

Wenn ich diese Frage verbinde mit den drei oben angeführten Beispielen aus der Musikgeschichte Europas, dann möchte ich das Zuhören mit dem Konzept der Begegnung mit dem Anderen verbinden – oder es mit ihm sogar gleichsetzen. Lili Boulanger und ihre Musik waren Anfang des 20. Jahrhunderts sicherlich "das Andere", Arnold Schönberg entwickelt aus der Konstellation "wir und sie" ein eigenes Werk – und Artusis Text steht stellvertretend für die Auseinandersetzungen, die das Andere immer mit dem Eigenen führen muss. Der Ausblick oder die Begegnung mit dem Neuen befreit den Blick oft nicht auf eine Bereicherung des bereits Dagewesenen durch das Andere, das Neue, das Fremde. Meist erlebt das Andere auch keine herzliche Begrüßung. Der Ausblick verheißt vielmehr häufig, sei es auf theoretischer, auf ästhetischer, auf praktischer oder auf existentieller Ebene, keine friedliche Koexistenz, sondern ein Kräftespiel, ein Ringen um Dominanz.

Weniger wertfrei wird dieses Kräftespiel oft als "Suche" beschrieben, als spezifisch europäische Suche nach Identität und Individualität zumeist im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, die seit der Aufklärung eine spezielle Angelegenheit der bürgerlichen Mittelschicht ist. Man sieht an Stationen europäischer Geistesgeschichte, dass stets die innovative, "andere" Seite ihre Position ebenso exponiert wie die Tradition vertretende – zu jenem Zeitpunkt historisch sanktionierte – Seite nach verstärkten Möglichkeiten des Machterhalts sucht. Im Tauziehen der Kräfte wird dabei Identität durch Definition des Eigenen und des Anderen bestätigt. Aber Tradition und Innovation bilden nur *ein* Gegensatzpaar innerhalb geschichtlicher Kräftespiele: Ein anderes, begriffliches Gegensatzpaar ist Neugier und Verharren im Vertrauten. Hiermit ließen sich ebenfalls die künstlerischen, philosophischen, religiösen Aufbrüche innerhalb der Geschichte Europas fassen. Die Neugier, die Goethe charmant verharmlosend in Wissbegier umdeutete, kann zu neuen, unerhörten Taten, zu frischen Ideen, zu stilistischen Wagnissen und Neuerungen anfeuern, sie diktiert den Aufbruch in noch unbekannte Welten, in andere Welten. Und wo kann zu anderen Welten aufgebrochen werden? Vier Szenen aus dem Wintersemester an der Hochschule für Musik Köln – eine Hochschule mit einer langen und geschichtsmächtigen Tradition auf dem Gebiet der Neuen Musik. Es gibt ein großes Engagement für Neue Musik in Köln, und die Mehrheit der Studentinnen und Studenten hat sich auf das Abenteuer des Hörens ein-

⁸ Karl-Heinz Blomann/Frank Sielecki (Hg.), *Hören. Eine vernachlässigte Kunst?* Hofheim/Taunus: Wolke Verlag 1997.

gelassen, manche schlicht aus Vertrauen darin, dass wir Kollegen bestimmte Werke und Werkgruppen auf den Lehrplan gesetzt haben und damit die Überzeugung vermitteln konnten, dass die Beschäftigung mit diesen Werken keine Zeitverschwendung ist.

Neue Musik im Hochschulalltag

I

Wir sehen einen Film über Luigi Nono, Claudio Abbado und Maurizio Pollini. Vorab frage ich, ob es alle Seminarteilnehmer durchhalten, eine Stunde lang den Raum nicht zu verlassen und ganz ruhig zu sein. Alle sechzig Studenten nicken, setzen sich zurecht. Der Film *Wie eine Kielspur im Meer* von Bettina Ehrmann und Wolfgang Schreiber beginnt – ein nachdenklicher, ungemein dichter, philosophischer Film, der musikalische Einsichten von großer Komplexität vermittelt. Es geht unter anderem darum, was eigentlich die Kenntnis von zeitgenössischer Musik für die Interpretation spätromantischer Musik bedeutet – und umgekehrt. Claudio Abbado spricht über die Stille in der Musik und führt aus, dass es ein Problem unserer Zeit ist, dass Menschen nicht richtig zuhören, nicht die Geduld und Kraft zum Zuhören aufbringen. Kurz danach, mitten an einer der leisesten Stellen des Films raschelt jemand, öffnet seine Tasche und holt Bonbons heraus. Zwei Studenten beginnen zu sprechen.

II

Zwei Studenten betreten den Seminarraum und lassen sich auf ihre Stühle fallen. Ich sortiere meine Unterlagen und höre mit, wie der eine zum anderen sagt: "*Das war im Seminar eben ja wieder richtig furchtbare Musik. Kaum zum Aushalten, diese Musik von Helmut Lachenmann.*"

III

Winfried Bönig, Domorganist und Mitveranstalter eines Seminars zur "Orgelmusik im 20. Jahrhundert", setzt sich im Orgelraum an die Orgelbank und spricht ein paar einführende Worte zu Ligetis *Volumina*. Eindringlich mahnt er bei den etwa vierzig anwesenden Studierenden die 30 Sekunden Stille an, die in Ligetis Partitur eingetragen sind und die nach meiner Auffassung ein elementares Gegengewicht zu den Klangmassen bilden, die die Orgel zuvor entfaltet haben wird. Furios spielt er *Volumina*, beim Einsetzen der Stille am Ende beginnen zwei Studentinnen ein mittellautes Gespräch.

IV

Ein Referat über einen zeitgenössischen Komponisten. Der Student spielt das Musikbeispiel an, das eigentlich 30 Minuten dauert, und bricht nach einer Minute ab – mit den Worten: *"Ihr könnt Euch ja denken, wie das weitergeht."*

Andere Welten

Mir gefällt an den Szenen nur, dass Studentinnen und Studenten sich etwas trauen, Unmut äußern können. Gleichzeitig sind die Szenen jedoch Beispiele für Fragen von Stil und Haltung – sie ragen hinein in tiefere Problemstellungen und werfen die Frage auf, inwieweit Unmut Kenntnis ist. Was ist nötig, um Menschen für Sperriges zu gewinnen, für etwas, was offensichtlich so neu und anders zu sein scheint, dass Respekt oder Hochachtung sich nicht einstellen? Es ist zu überlegen, ob der vereinzelt geäußerte Unmut Neuer Musik gegenüber tiefer liegende Ursachen hat, über die wir alle verstärkt nachdenken müssen.

Unmut kann prinzipiell nämlich ein sehr produktives Potential enthalten. Erst aus der Reibung und dem Widerstand wachsen oft Nähe und Verstehen. Wenn auf das Nicht-Verstehen zu schnell ein Werturteil folgt, hört der innere Dialog mit etwas Neuem auf, ehe er anfängt spannend zu werden. Das ist mit Menschen so – warum nicht auch mit Musik? Zu Beginn des Semesters habe ich als Einstieg an den Satz von John Cage erinnert, dass sein Lieblingsstück immer das sei, das wir hören, wenn wir ruhig sind. Das meint sicherlich nicht nur die äußere Stille.

"Ruhig sein" meint schweigen – und auch etwas anderes Raum greifen lassen. Nicht voreilig zu beschreiben, was das Andere eigentlich ist. Das Andere kann vertraut und begrüßt werden – es bleibt das Nicht-Eigene und verdient unsere Aufmerksamkeit als etwas, das nicht unserer eigenen Vorstellungskraft entspringt, aber ohne ein Echo in unserem Innersten keinen Platz in unserer eigenen Welt finden kann. Vielleicht wie in Rainer Maria Rilkes Gedicht:

*"Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.
Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;*

*kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.
Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um."*⁹

Andere Musik – Begegnung mit Neuer Musik

In der Begegnung mit Neuem, Fremdem, braucht es etwas Elementares wie Haltung und Respekt, ohne die Musik nicht, wie Helmut Lachenmann meint,¹⁰ zu einer "existentiellen Erfahrung" werden kann – erneut, wie schon die Begegnung mit Menschen. Auch dies ist eine existentielle Erfahrung. Wenn man jedoch grundsätzlich nicht erwartet oder erhofft, dass Musik im Grunde eine "existentielle Erfahrung" sei, dann stimmt etwas nicht. Bin ich damit zu radikal? Kann Nachdenken über die Kategorie "Zeitverschwendung" je zu radikal sein?

Im Rückblick auf das Semester kann ich sehen, wie wir mit einem Glossar gearbeitet haben, wie wir uns über Kompositionstechniken und musikalische Formen verständigen konnten, über ästhetische Begriffe, Institutionen und Namen. Wir haben erahnt, dass es verschiedene methodische Zugänge gibt und dass es einen Unterschied macht, ob ich bei einem Stück nach Bewährtem, Traditionellem frage – oder nach dem, was in dem Stück an Neuem, Revolutionären, "Un-Erhörtem" enthalten ist. Ob ich ein musikalisches Ereignis, ein Werk, im Zeitkontext betrachte (also beispielsweise das Entstehungsjahr in Betracht ziehe) oder ob ich ein Werk auf einen Zeitstrahl setze und die Gattungstradition hinzuziehe. Ob ich also synchrone oder diachrone Schnitte durch die Geschichte ziehe. Wir haben an ausgewählten Beispielen musikalische Vorschläge zu einer Revolution des Hörens "erhört" und einige wirklich sehr gute Referate zu einzelnen Stücken hören können. Bei einigen Studentinnen und Studenten hat die Begegnung mit Neuer Musik außerordentliche Prozesse in Gang gesetzt. Ein zweitägiger Workshop und verschiedene WDR-Konzerte mit Helmut Lachenmann und seiner Musik gehörten sicherlich nicht nur für mich zu einem der Höhepunkte des

⁹ Rainer Maria Rilke, *Mir zur Feier*, in: Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main: Insel Verlag ⁸1996, S. 188.

¹⁰ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel/Insel Verlag 996.

Semesters – aber auch in Seminarsitzungen zu Schönberg, Webern, Varèse und Ligeti gab es ergreifend dichte Momente.

Was sorgt also dafür, dass Musik etwas im Menschen aufbricht und wir zulassen können, dass Musik uns verwandelt? Dass Musik etwas mit uns anstellt und uns vermitteln kann, dass wir mehr sein können als wir meinen? Keine Musik ist so elementar an uns selbst gebunden wie die Musik unserer Zeit – und egal, was unsere Lieblingsinteressen oder Lebenswege sein mögen: Ohne Interesse an und ein Gefühl für die Musik der Gegenwart, für die Debatten um zeitgenössische Musikästhetik und die Herausforderungen unserer eigenen Zeit kommen wir auf keinem Gebiet wirklich voran, nicht wirklich in die Tiefe. Es ist hiermit nicht an die Beschränkung auf Neue Musik gedacht, auch wenn es in diesem Text im Wesentlichen um Neue Musik geht. Ich kann das Argument sehr gut um *Progressive Rock* erweitern, um Sun Ra, Jimmy Giuffre, Frank Zappa oder Annette Peacock, um Charles Lloyd's *Voice in the Night* oder eine sensationelle Aufnahme wie *Cerebral Cavens* von Reggie Workman mit der Pianistin Geri Allen. Es geht nicht immer darum, gleich zu verstehen, was irgendeine Musik von uns will – geht es nicht eher darum, dass wir vorab fühlen und akzeptieren können, dass es etwas zu verstehen gibt? Und dass wir dieses Andere, das irgendetwas von uns will, für des "aufmerksamen Anhörens wert halten"¹¹?

Zuhören: Zwischen Abenteuergeist und Demut

Ein erfolgreiches, nicht nur durchschrittenes, sondern auch durchlebtes und erfahrenes Musikstudium scheint mir zwei wesentliche Dinge zu fordern, die nur jede und jeder für sich allein entwickeln und kultivieren kann – und diese beiden Dinge sind bewährte Eigenschaften, Haltungen mehr, von denen zum Teil bereits die Philosophie der Antike spricht. Stilfragen auch, aber Stil ergibt sich aus der Haltung: "*You can say anything if you say it with style.*"¹²

Das eine ist *Abenteuergeist* – die Sehnsucht danach, in eine Wegbiegung zu gelangen, die wir noch nicht kennen. Denken ist ohne Abenteuergeist nicht möglich und wir ahnen, dass der Kopf vielleicht deshalb rund ist, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Sind wir dazu bereit? Das Interesse, etwas zu hören, bei dem wir eben nicht wissen, wie es endet, ist im Kern nicht Musikalität, sondern eine Einstellung.

¹¹ Vgl. Fußnote 1.

¹² Der Mozartforscher David Buch, der mich vorbereitet hat auf einen Vortrag, in dem ich unbequeme Themen ansprechen musste. Winter 2000.

Sicherlich auch im Sinne von Paul Tourniers *Zuhören können*¹³. Wir akzeptieren damit, dass das Gegenüber das Andere, nicht das Eigene ist oder sein kann – sondern gerade deshalb unseren Abenteuergeist herausfordert und dafür sorgt, dass wir, egal wie alt wir auch sein mögen, nicht wirklich altern können.

Ohne Spaß am Abenteuer können wir jenseits der etablierten Musik den musikalischen Kosmos nicht wirklich erobern – und in Meisterwerken das Potential für unsere eigene Entwicklung spüren. Es geht hierbei nicht um Anbetung, sondern um Offenheit. Der Künstler Anselm Kiefer: "*Die ganze Malerei, aber auch die Literatur und alles, was damit zusammenhängt, ist ja nur immer ein Herumgehen um ein Unsagbares [...], dessen Zentrum man nicht betreten kann.*"¹⁴

Daraus ergibt sich etwas anderes, das für die Begegnung mit Musik ebenso wichtig ist. Es fasst sich mir zusammen in einem ganz altmodischen Begriff: *Demut vor dem Werk*. Hiermit meine ich, dass der Respekt, den wir Komponistinnen und Komponisten gegenüber erweisen, uns erahnen lässt, welche unfassbaren kulturellen Leistungen erbracht worden sind und erbracht werden mit der Komposition und Aufführung von Musik. Auf dem Gebiet der Musik, wie auf den Gebieten Literatur, Kunst, Religion, Naturwissenschaften wurden und werden Fenster in neue innere und äußere Welten aufgestoßen und machen sprachlos. Als ich mit vierzehn das erste Mal die g-Moll Sinfonie von Mozart gehört habe, hatte ich das Gefühl, dass ich nicht atmen wollte, dass ich gerade etwas Unerhörtes höre und durch die Musik etwas von meinem wahren Wesen erahnen darf.¹⁵ Dass mich etwas innerlich ordnet und informiert über elementare Dinge. In der Oper *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy schweigt an der entscheidenden Stelle, den Worten "Ich liebe Dich", die Musik – es ist ein vollkommen ergreifender Moment. In Unsuk Chins Violinkonzert schält sich zu Beginn ganz langsam aus den leeren Saiten ein musikalischer Dialog mit den Hörerinnen und Hörern heraus – eine komponierte Einladung zum Zuhören, die ich bei der Uraufführung in der Berliner Philharmonie sofort angenommen habe. Luigi Nonos Streichquartett, in das Zitate von Hölderlin hineingewoben sind, die in der Aufführung nur gedacht, aber nicht ausgesprochen werden, erzählt in musikalischen Fragmenten von Schmerz und von Tod – und gleichzeitig ist das Quartett ungemein klug disponiert, in seinen Wechseln von Stille und Fragment. Wann darf man atmen? Nonos Komposition

¹³ Paul Tournier, *Zuhören können (Vivre à l'écoute)*, Freiburg: Herder Verlag 1986.

¹⁴ Zitiert in Martin Geck, *Mozart, Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2005, S. 212.

¹⁵ Dass ich am nächsten Tag in einen Plattenladen geeilt bin und nach der Sinfonie Nr. 40 von Beethoven gefragt habe, finde ich weiterhin rührend. Meine zweite Schallplatte war das 5. Klavierkonzert von Beethoven, das beste Weihnachtsgeschenk in dem Jahr.

No hay caminos, hay que caminar... – Wanderer, es gibt keinen Weg, es gibt nur das Gehen besteht aus nur einem einzigen Ton, der aber so vielfältig und subtil durch die sieben Orchestergruppen geführt wird, dass aus dem einen Ton ein Universum von Klang wird. Schließlich wird in Rebecca Saunders *dichroic seventeen* ein klangliches Pendant zu der Eigenschaft vieler Kristalle entwickelt, Licht nach verschiedenen Richtungen in zwei Farben zu zerlegen. Die Ohren lernen das Sehen. Wir sind hier "einkomponierte Hörer"¹⁶. Es ist ein ehrenvolles Angebot, das weniger das Kunstwerk zum Kultobjekt werden lässt als vielmehr die Dialogfähigkeit von Kunst ins Zentrum rückt.

Denn Demut vor dem Werk lässt uns erahnen, dass wir mehr sind als ein Name mit einer Adresse und einem Bankkonto. Wir alle werden vermutlich nicht in der Lage sein, das zu erschauen oder auch zu erhören, was andere bereits erhört haben. Wir werden auch vielleicht nicht in der Lage sein, überragende kulturelle Leistungen zu vollbringen, in denen sich andere spiegeln können. Es ist eben eine außergewöhnliche Tat, eine Vision zu entwickeln, künstlerisch zu verdichten, zu abstrahieren und zu formulieren, in der sich Menschen über Jahrhunderte wieder finden können, die sowohl Denken als auch Fühlen aktiviert und etwas an Erfahrung über Zeiten und Räume hinweg bewahrt. Ich meine damit keineswegs Geniekult oder Heroengeschichtsschreibung, ich meine damit etwas, das unser Leben in Bezug setzt zu den großen Gegenständen der Kunst, zu dem kulturellen Gedächtnis unserer eigenen Zeit. Dass Musik uns anregen sollte, Fragen zu stellen und in der möglichen Palette von Antworten neue Fragen zu entwickeln. Die Demut zeigt, dass wir die Tiefe und Würde von Musik zu schützen bereit sind. Dass wir ahnen, dass es nicht einfach, aber lohnend ist, innerhalb der Gesellschaft dafür einzutreten, dass Musik als Kulturgut und nicht ausschließlich als Ware behandelt wird. Dass wir mit kritischer Distanz einer Prägung durch Medien und Meinung begegnen und anfangen zu bestimmen, in welcher Welt wir denn eigentlich leben¹⁷. Mit Demut werden wir uns in Ehrfurcht vor Größerem verneigen und dadurch an eigener Größe und Bedeutung zulegen – nichts anderes lässt das Eigene so

¹⁶ Helga de la Motte-Haber, "Der einkomponierte Hörer", in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Der Hörer als Interpret* (=Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Bd. 7), Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1995, S. 35-41.

¹⁷ Dass im Sommersemester 2006 die Fortsetzungsseminare zum übergeordneten Thema "Neue Musik" besonders intensiv nachgefragt und ausgebucht sind und Studierende aller Studiengänge sich eingeschrieben haben in Seminare zu Themen wie "Franz Schubert und die Neue Musik", "December 1952-Realisation von frei notierten Kompositionen", "Komponistinnen heute", "Dialog der Künste: Musik und Bild im 20. Jahrhundert", "Musik und Text in Neuer Musik", "Musiktheater im 20. Jahrhundert", "Zeitgenössische Satztechniken" usw. freut uns Professorinnen und Professoren, und wir alle können Prof. Friedrich Jaeckers Kommentar unterstreichen: "*Das Engagement für Neue Musik muss wohl im Wintersemester nicht zu abschreckend gewesen sein.*"

sehr entfalten wie das Bemühen, dem Anderen allen Raum zu lassen, den es braucht. Ein minimales Umdenken und Umhören vielleicht. Das kann für eine Zeit heißen, das Verlieren ganz neu zu lernen. Um dadurch etwas zu gewinnen.

*"Es ist wahrhaft eine Riesenaufgabe, die jedem Menschen in jedem Augenblick gestellt ist. Es gilt, seine Voreingenommenheit, seine Erfüllung mit seinen Wünschen [...], Interessen so weit unter Kontrolle zu halten, dass der Andere nicht unsichtbar wird oder unsichtbar bleibt. Dass man dem Anderen Recht geben kann, dass man gegen sich und seine eigenen Interessen Unrecht haben soll, ist nicht leicht einzusehen [...]. Wir müssen den Anderen und das Andere achten lernen. Dazu gehört, wir müssen lernen, Unrecht haben zu können. Wir müssen lernen, im Spiel zu verlieren."*¹⁸

¹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Das Erbe Europas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 29. Ich danke Martin Brenne, Evelyn Buyken, Julia Franzreb, Thomas Jung, Henriette Küllmer, Katrin Losleben, Michael Mansion und Michael Otto für Kommentare und Ergänzungen.