

Gefühl versus Handwerk oder: Ist Komponieren lernbar?

Autor(en): **Haefeli, Toni**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 59

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927991>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GEFÜHL VERSUS HANDWERK

VON TONI HAEFELI

oder: Ist Komponieren lernbar?

Albrecht Dürer,
«Melencolia I»



Das Bild vom Künstler ist heute oft von Stereotypen und Klischees bestimmt; seine historische und ideologische Fixierung ist vergessen, das Spezielle zum Allgemeinen erhoben. In kräftigen Farben malt es prioritär die Distanz des Künstlers zum Alltag und sein Fremdsein in dieser Welt. Der Künstler ist ein Genie, ein von Gott Begnadeter und dennoch ein Leben lang Ringender, der nicht selten dem Wahnsinn verfällt, auf alle Fälle Probleme mit sozialen Beziehungen hat und dann elend und verkannt in seiner Dachkammer verhungert oder sonst zu Grunde geht.¹ Der Künstlerroman des 19. Jahrhunderts hat Eskapismus und Einsamkeit gar als vorbildliche Existenzform für künstlerisch Tätige postuliert und propagiert. Ob François René de Chateaubriands *René* (1802) oder Etienne Pivert de Sénancours *Oberman* (1804), ob George Sands *Lélia* (1833) oder Hector Berlioz' *Le Retour à la Vie* (ein musikalischer Künstlerroman von 1832 als «la fin et le complément» der *Symphonie fantastique*, dessen endgültiger Name *Lélio* Berlioz, wohl von Sand inspiriert, erst 1855 festlegte), ob die meisten Musikdramen Richard Wagners: Immer geht es um das Selbstverständnis des Künstlers (und, selten, der Künstlerin), um das Problem seiner Existenz, um die alles dominierende Suche nach seinem Ich und paradoxerweise nicht um die Kunst und das Leben. Der Künstler – etwa *Lélio* – ist ein einsamer Held, der anerkannt werden will, ohne eigentliche Werke vorweisen zu können. Findet er weder Bewunderung noch Verständnis, entwickelt er Aggressionen gegen andere und sich selbst, und der Wunsch, geliebt zu werden, vermischt sich mit (im Sinne Erich Fromms) nekrophilen Vorstellungen und kumuliert im Wunsch, im Schosse der angebeteten Frau zu sterben. Aber *Lélio* wird sogar vom Tod verschmäht, und so geht er endlich auf die Suche nach der Kunst und beginnt mit schöpferischer Arbeit. Seine Werke überzeugen ihn allerdings nicht, und bald seufzt er wieder: «Je suis souffrant.»

Der Regelkreis hat sich geschlossen, Selbstmitleid und Angst vor dem Nichtgeliebtwerden haben das letzte Wort. Unfähigkeit zur Aktion und zum Leben, narzisstische und autistische Züge, Langeweile und larmoyante Melancholie sind die Determinanten eines solchen künstlerischen Lebens und Denkens, das in der «Maladie du siècle» als Folge des nachrevolutionären und -napoléonischen Elends wurzelt, um Alfred de Mussets Argumentation zu übernehmen. Und so schreibt denn Berlioz im Programm zur *Episode de la vie d'un artiste*, besser bekannt unter dem späteren Titel *Symphonie fantastique*, die als Eröffnungswerk der französischen musikalischen Romantik gilt (1830):

«L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre [Chateaubriand] appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris.»² [1845]

Das hier skizzierte Künstlerbild entwickelte sich im 19. Jahrhundert aus einer Ästhetik, die, nachdem die Hoffnung auf gesellschaftliche Freiheit zunichte gemacht worden war, Kunst zum Refugium und Religionsersatz sowie KünstlerInnen zu Propheten, Heiligen und Märtyrerinnen hypostasiierte. Diese Kunstideologie konnte dabei fast bruchlos an einer langen Tradition anknüpfen, galt doch die Melancholie seit Aristoteles' angeblicher³ Behauptung, «Begabte» seien schwarzgallig, als Mutter des schöpferischen Geistes und Genies. Die italienischen Humanisten, vor allem Marsilio Ficino, nahmen Aristoteles' Lehre auf, färbten sie mit Astrologie ein und integrierten in ihre Kunsttheorie die Ansicht, dass eine «saturnische Melancholie»⁴ als Zusammenspiel von körperlichen Ursachen (schwarze Galle) und Saturns ambivalenten Einflüssen die Voraussetzung einer kontemplativen Haltung sei, die erst transzendente Imagination und Ingeniosität ermöglichen. Ficino stellte auch bereits eine Disproportion und Verwirrung zwischen seinem Willen und Wissen fest:

«Ich weiss in diesen Zeiten sozusagen gar nicht, was ich will, vielleicht auch will ich gar nicht, was ich weiss, und will, was ich nicht weiss.»⁵

Hier kündigt sich an, «was als Riss im Subjekt gelten kann. [...] Dieser Zustand mentaler Zerrissenheit, des Orientierungsverlustes und der Unordnung wird als Schmerz bewusst – das ist Melancholie. [...] Der Schmerz ist nicht länger das nur Abgewehrte, sondern wird als Medium des Produktiven, als Preis des Ingeniösen angenommen.»⁶

Agrippa von Nettesheim transponierte die Lehren der Florentiner Akademie in den deutschen Kulturraum, wo Albrecht Dürers berühmter Kupferstich *Melencolia I* je nach Deutung zu ihrer sprechendsten Umsetzung⁷ oder Überwindung⁸ wurde. Robert Burton, der Agrippa ausführlich zitiert, heilte in seiner berühmten *Anatomy of Melancholy* (Oxford 1621)⁹ sich selbst und seine Leserschaft nicht wie in der Vorrede angekündigt von der «süßesten Lust» und «bittersten Last» Melancholie, sondern gerade umgekehrt von dem Glauben an ihre Heilung und lehrte «die Kunst, es mit ihr auszuhalten». Seine Ausführungen inkludieren, dass «das angebliche Gegenteil der Schwermut, die frohgemute Nor-

1. Dieser Anfang ist inspiriert von H. de la Motte-Haber: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 340.

2. Dass in der *Episode* auch die Prägung Berlioz' durch den Byronismus mitschwingt, in dem zusätzlich aktive Momente, und seien sie «schwarz», wirksam werden, will ich nicht verschweigen, kann es indes aus Platzgründen nicht weiter ausführen.

3. «Angeblich», weil die *Problemata XXX/1*, in denen die Überlegungen über die Melancholie stehen, auch als pseudo-aristotelisch gelten.

4. Vgl. R. Klibansky u. a.: *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a. M. 1990 (Originalausgabe London 1994).

5. Aus einem Brief an seinen Freund Cavalcanti, etwa 1475, hier zit. nach H. Böhme: *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 62.

6. Böhme: ebd., S. 62ff.

7. Vgl. Klibansky u. a.: a. a. O. (Anm. 4), passim.

8. Vgl. Böhme: a. a. O. (Anm. 5), S. 52–73.

9. Dt. als *Anatomie der Melancholie*, z. B. Zürich 1988.

malität, [...] ungleich verrückter als der pathologisierte Störenfried [ist] und eine eiserne Gesundheit das Kennzeichen der wirklich hoffnungslosen Fälle»¹⁰.

Im 19. Jahrhundert wurde dann die Depression zur Voraussetzung für die Glückserfahrung der Kunst und Leiden zum Ursprung künstlerischer Produktivität erklärt, und Sigmund Freuds späteres Dictum, dass der Glückliche nicht phantasiere, verlieh diesem Glaubenssatz, der hier gar nicht pauschal in Abrede gestellt werden soll, (pseudo)wissenschaftliche Weihe. In der Romantik wurde auch der das Melancholiekonzept zuspitzende Topos vom göttlichen Wahnsinn des Künstlers, den Ernst Robert Curtius von Platon bis zu Künstlern des Mittelalter nachgewiesen hat, aufgegriffen und am Falle Friedrich Hölderlins exemplifiziert. Die Konjunktion von Genie und Wahnsinn wurde bald zu einer eigenen fixen Idee und bestimmte Studien wie die von Wilhelm Lange-Eichbaum über *Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathologie des Genies* (München 1928)¹¹. Noch Peter Greenaways avantgardistische Filme sind entscheidend von Melancholie geprägt und zeigen überall Spuren von Ficino und Agrippa. Er konterkariert sie allerdings durch Grotteske, lässt das Gegensatzpaar indes gleichzeitig im Zentrum einer Saturn-Emblematik wieder zusammenfinden. Sein *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989) ist auf verschiedenen Ebenen geradezu ein Kommentar zu Burtons *Anatomy*, und den Bücher lesenden Liebhaber zeigt er beim ersten Mal in der in sich versunkenen Haltung der Dürerschen *Melencolia I*.¹² Eine Musikpsychologin endlich beschloss 1985 allen Ernstes ein Kapitel über schöpferisches Musikdenken mit dem Satz: «Grundsätzlich begünstigt die Gärung der dunklen Säfte die Kunstproduktion.»¹³

KRITIK DES ROMANTISCHEN KÜNSTLERBILDES

Zum Bild des Künstlers als Melancholikers gehört also auch seine Apostrophierung als Genie. Die explizite Genieästhetik des 19. Jahrhunderts, deren Mystifikation bis heute nachwirkt, hat Immanuel Kant initiiert, der die Mär in die Welt setzte, dass «Genie, welches der Kunst die Regel gibt, [...] angeborenes Vermögen des Künstlers sei», eine Naturgabe, die mit Lernen nichts gemeinsam habe:

*«Darin ist jedermann einig, dass Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegensetzen sei. Da nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die grösste Fähigkeit, Gelehrigkeit (Kapazität), als Gelehrigkeit doch nicht für Genie gelten.»*¹⁴

Oder anders gesagt: «Begabte» und «Talentierte»¹⁵ sind Begnadete, denen mühelos zufällt, was alle anderen Menschen selbst mit Anstrengung nie erreichen können. Im Bereich der Musik äussert sich, wohl noch mehr als in anderen Künsten, diese Weltsicht insofern, als die grosse Mehrheit der sich «unbegabt» Wahnenden die wenigen «Begabten» zu bewundern bereit ist, und sei es nur schon beim Hören von Musik: «Die Schauer, die der sich als unbegabt einschätzen vielleicht beim Musikhören empfindet, ohne sich sein Erfassensein so recht deuten zu können, sind durchaus geeignet, seine Meinung über eine unerreichbare Begnadung aufrechtzuerhalten.»¹⁶ Noch mehr als die Rezeption von Musik wird ihre Produktion, das Komponieren von Musik, irrationalisiert: «Wer Unaussprechliches durch die Musik offenbart, musste vom gemeinen Volk geschieden erscheinen. Und diejenigen, die dafür ein besseres Verständnis besaßen, gehörten auch schon in den Bannkreis einer höheren Macht.»¹⁷ Musik (oder Kunst allgemein), so wird uns seit Kant vermittelt und eingeschärft, kann nicht erlernt werden

und ist eine Angelegenheit von wenigen Auserwählten für wenige Auserwählte.

Mit dieser Ideologie wurde der lange gültige Konnex von erlernbarem Handwerk und künstlerischer Tätigkeit aufgehoben und Inspiration und Gefühl wichtiger als Handwerk. Die ästhetisch imaginierten Bilder von Künstlern als von Emotionen und Irrationalismus gelenkten Wesen sollten aber getrennt werden von den realen Lebensläufen ihrer Autorinnen und Autoren, auch wenn in den Kunstprodukten seit dem 19. Jahrhundert Autobiographisches aufscheint. Schon eine oberflächliche Sichtung beispielsweise der Selbstzeugnisse von Komponisten bestätigt den Eindruck nicht, dass Melancholie, geschweige denn Irrsinn, generell die wichtigste künstlerische Antriebskraft sei. (Wenn es unter Künstlern und Philosophen des 19. Jahrhunderts tatsächlich Depression und Wahnsinn gab, dann waren das meistens Spätfolgen ihrer syphilitischen Erkrankung: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Niccolò Paganini, Franz Schubert, Gaetano Donizetti, Robert Schumann, Bedřich Smetana oder Hugo Wolf gehören ebenso dazu wie Arthur Schopenhauer, Heinrich Heine, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Edouard Manet, Friedrich Nietzsche oder Paul Gauguin.)¹⁸ Es gibt keine triftigen Hinweise, die die oft behauptete Depression Wolfgang Amadé Mozarts in dessen letzten Lebensjahren in einem medizinischen Sinne bestätigten. In Briefen etwa Ludwig van Beethovens, Frédéric Chopins, Richard Wagners, Arnold Schönbergs und Alban Bergs kommt allenfalls zum Ausdruck, was man mit körperlicher Untüchtigkeit oder körperlichem Unbehagen charakterisieren könnte. Daraus aber kurzerhand auf an dauernde ernst- und krankhafte Melancholie zu schliessen und sie zudem zur Voraussetzung von Kreativität zu erklären, ist unzulässig.

Künstler gingen, um im Bild zu bleiben, auch im 19. Jahrhundert selten einsam und verkannt in der Dachkammer zugrunde. Sie wussten meistens um ihr Können und hatten eine hohe Einschätzung ihrer eigenen Leistung. Trotz ihrer ästhetischen Beschreibung der Unfähigkeit von Künstlern, sich im Leben zurechtzufinden, standen sie selbst in der Regel mit beiden Beinen im Leben und waren oft auf vielerlei Arten und auch erfolgreich um ihr materielles Wohlergehen besorgt. Hier ist etwa an Berlioz, Felix Mendelssohn, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Johannes Brahms (der sich in Selbstzeugnissen und Werken wie kein zweiter melancholisch gab und es vielleicht auch war) oder Richard Strauss zu denken. Gerade letzterer, der, mit seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal im Bunde, den Komponisten im Vorspiel zu *Ariadne auf Naxos* (Uraufführung 1916) angeblich mit eigenen Zügen ausstattete und ihn in «neoromantische» Absonderung – «ich habe nichts mit dieser Welt gemein» – und Todessehnsucht treibt, war persönlich geradezu beängstigend gesund, optimistisch und opportunistisch. Wenn schon ein Genie, dann war er ein ökonomisches und nicht zufällig der Promotor des musikalischen Urheberrechtes. Nicht Melancholie war die Quelle seiner Phantasie, sondern – polemisch verkürzt – Aussicht auf Erfolg und klingende Münze.

Melancholische oder gar depressive Anwendungen von Komponisten sind, bezeichnenderweise, zum ersten Mal in der Neuzeit bekannt geworden – etwa von Carlo Gesualdo, Orlando di Lasso und Claudio Monteverde –; diese blieben aber bis ins 19. Jahrhundert die grosse Ausnahme. Im 18. Jahrhundert strahlte das Künstlerbild heller. Exemplarisch steht dafür Wilhelm Heinses *Ardinghello oder die glückseligen Inseln* (1787): Der Künstler weiss sich zwar auch frei von Normen und Gesetzen; er liefert sich aber nicht der Verzweiflung aus, sondern trachtet danach, ein Maximum an

10. U. Horstmann in seinem Nachwort zu der ebd. erwähnten Ausgabe, S. 335f.

11. 7. völlig Neubearb. Aufl. in 11 Bänden, hrsg. von W. Ritter, München 1986–1996.

12. D. Kremer: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*, Stuttgart 1995, S. 148f.

13. De la Motte-Haber: a. a. O. (Anm. 1), S. 345.

14. I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1968, S. 405/407.

15. «Talentierte» existiert als Wort überhaupt erst seit dem 19. Jahrhundert.

16. De la Motte-Haber: a. a. O. (Anm. 1), S. 257.

17. Ebd., S. 257.

18. Tatsache ist auch, dass viele KomponistInnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht sehr alt wurden, was aber wiederum nichts mit Melancholie und Depression zu tun hat. Heinrich Heine hänselte übrigens Vincenzo Bellini, als dieser die Schwelle zum vierten Lebensjahrzehnt überschritt, in dem KünstlerInnen damals häufig zu sterben pflegten, er, Bellini, müsse in seiner Eigenschaft als Genie jetzt dann auch bald sterben. Leider bekam Heine recht: Bellini starb 34jährig!

Genuss und irdischer Lust zu bekommen. Die Komponisten im 20. Jahrhundert hingegen betonten «mit einer sachlich-nüchtern professionalisierten Haltung» ihre Verbundenheit mit dem Leben und den Menschen.¹⁹ Parallel dazu wurde das melancholische Weltbild zu Recht von Walter Benjamin und Georg Lukács kritisiert, weil es, wie letzterer festhielt, «vom Kainszeichen der bürgerlichen Intelligenz zeugt, den Widerspruch zwischen Möglichem und Wirklichem als unlösbar anzusehen»²⁰.

Wie schon angetönt, ist es sowieso ein weit verbreiteter Irrtum, Schöpfer und Schöpfung miteinander gleichzusetzen. Um eine Trauermusik adäquat schreiben zu können, muss der Komponierende keineswegs selbst traurig sein, im Gegenteil: Bekanntlich schuf Mozart dunkelste Werke in relativ glücklichen Zeiten – und vice versa. Entgegen Carl Philipp Emanuel Bachs problematischer Forderung²¹ muss (und kann) auch ein Interpret nicht «im gleichen Affekt sein», den er ausdrücken sollte, und Zuhörende müssen nicht notwendigerweise selbst melancholisch sein, um künstlerisch umgesetzte Melancholie nachempfinden zu können. So darf zusammenfassend wohl füglich behauptet werden, dass Melancholie im 19. Jahrhundert wohl eher ein literarisch und musikalisch imaginiertes und hochgetriebenes Gefühl war als tatsächliche psychische Befindlichkeit der Künstlerinnen und Künstler: Diese waren nicht, sondern gaben sich nur melancholisch.

Damit sei nicht in Abrede gestellt, dass partielle Instabilität, traurige Ahnungen und Verzweiflung über die Zeitläufte (das romantische Künstlerbild steht, wie ausgeführt, in engstem Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen jener Zeit) zentrale Antriebskräfte für die Entstehung künstlerischer Werke sein können. Und dunkle, ambivalente, doppeböde Werke, die mehr Fragen stellen als Antworten geben, stehen mir ungemein näher als einschichtige, frohgemute und affirmative.

DER KOMPONIST ALS HANDWERKER UND DIE LEHRE DES KOMPOSITORISCHEN HANDWERKS

Zur Ansicht, dass Talent eine Naturgabe sei, Gefühl vor Handwerk komme und beides mit Lernen nichts zu tun habe, steht die gesamte musikgeschichtliche Erfahrung in schroffem Gegensatz. Die erste grosse Revolution in der europäischen Musik, die Erfindung der Notenschrift im 9. Jahrhundert, hatte ungeahnte Konsequenzen für ihre Entwicklung (und hebt sie notabene von allen anderen Musikulturen ab; das ist nicht wertend gemeint, denn wie jede Innovation war auch diese mit Vor- und Nachteilen verbunden): Das bisherige, auch in der damaligen Kunstmusik, der sogenannten «Gregorianik», vorherrschende kollektive Improvisieren wurde langfristig durch individuelles Komponieren ersetzt und die bisherige Freiheit und Vielfalt in Rhythmik, Modi und Verzierungen durch die Präponderanz von Tonhöhe und fixierten Rhythmen eingeengt. Ein eigentliches Komponieren im emphatischen Sinne des Wortes ist überhaupt erst mit und in der Schrift möglich und führt mit Hilfe dieses «Aussenspeichers» zu ganz anderen musikalischen Verfahren und Formen als durch Improvisation.²² Polyphonie, Werkcharakter (bis hin zur allerdings viel späteren Vorstellung vom «opus summum, absolutum et perfectum») sowie die Idee eines permanenten Fortschritts sind ohne schriftliche Aufzeichnung von Musik undenkbar. Diese führte weiter zur Theorie- und Regelbildung, zur Lehrbarkeit und zum Bewusstsein der Geschichtlichkeit von Musik. Nur wenige waren in den ersten Jahrhunderten nach Erfindung der Notation(en) «schriftkundig»; Trobadors, Trobairitz,

Trouvères und Minnesänger gehörten beispielsweise im allgemeinen nicht zu den Eingeweihten. «Schriftgelehrter», Musiktheoretiker, Komponist und Kanonicus wurden ab 1000 n. u. Z. zu Synonymen, die Beherrschung des Handwerks als Kenntnis von Schrift und Theorie zur Voraussetzung für das Komponieren. Guido von Arezzo, um 1000 massgeblich an der Entwicklung von Schrift, Theorie und Lehre über Komposition und Ausführung beteiligt, brachte die musikalische Rangordnung, die von Augustinus und Boethius²³ bis in die Neuzeit galt, drastisch auf den Punkt: «Musicorum et cantorum magna est distantia.» Oder auf deutsch:

«Zwischen Musikern und Sängern ist ein grosser Abstand: Diese singen, jene wissen, was die Musik enthält. Denn wer etwas tut, was er nicht versteht, wird als Tier bezeichnet.»²⁴

Der «musicus» ist hier also Musiktheoretiker (und Komponist) und steht über dem blossen «cantor», dem unwissenden Sänger oder gar Instrumentalisten, die ihre Melodien spontan erfinden, die Notenschrift nicht kennen und sich auf ihr Gedächtnis verlassen müssen. Oder allgemeiner gesprochen: Verstand rangierte damals vor dem intuitiven Tun, die geistige Beschäftigung mit Musik vor dem Musizieren, die Theorie vor der Praxis.

Dazu ist allerdings zu ergänzen, dass der «musicus» oft bei der Aufführung seiner Musik in der Liturgie mithalf und so bereits das bis Ende des 19. Jahrhunderts gültige Ideal der Personalunion von Komponierenden und Ausführenden vorwegnahm. Und: Wie das Kind im Mittelalter das Schusterhandwerk vom Vater lernte, so lernte der für eine Laufbahn als «musicus» vorgesehene Chorknabe das kompositorische Handwerk: Schrift, Theorie, Satztechnik und Repertoire wie auch Praxis und Ausführung von seinen Chormagistern. (Guido rühmte sich übrigens, durch seine didaktischen Hilfsmittel wie Hexachordlehre, Solmisationsilben und «Guidonische Hand» verkürze sich das Erlernen der gregorianischen Melodien von einer lebenslangen Aufgabe auf nur zehn Jahre.) Die Diskussion des 20. Jahrhunderts «Anlage vs. Umwelt/Ausbildung» («nature–nurture») wäre in der Musikerziehung vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert deshalb undenkbar gewesen: Bis zu Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn fühlten sich die Komponisten als Handwerker, für die ein strenges Studium der jeweiligen Kompositions- und Satzlehre selbstverständlich war. Ebenso selbstverständlich war Lehren in die Praxis integriert und Lernen ein permanentes «learning by doing» in Alltag und Familie: Wurden die angehenden Komponisten früher von Chormagistern und älteren Musikern angeleitet, so übernahmen später, als auch Laien (= Nichtkleriker) und somit Verheiratete Komponisten werden und sein durften, der Vater, ein Bruder oder, bei den Mendelssohns, auch die Schwester (der das eigene Produzieren von Vater und Bruder verboten war!) die Unterweisung des kompositorischen Nachwuchses.

Erst am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, einem zweiten markanten Einschnitt in der Musikgeschichte, wagten es etwa Gesualdo – er allerdings nun tatsächlich am Rande des Wahnsinns – und Monteverde, althergebrachte Regeln zu verletzen, weil die Darstellung des Menschen in den Vordergrund zu rücken begann. Um es pointiert zu sagen: Ein Mensch, der leidet, kann beim Herauszingen seines Schmerzes nicht mehr über den richtigen Gebrauch der Dissonanzen nachdenken. Monteverde, einer der grössten Meister der Musikgeschichte, wollte Menschen real zeigen und arbeitete dafür, wie er selbst sagte, «auf dem Fundament der Wahrheit». Deshalb waren eine neue Kompositionsästhetik und Satztechnik nötig. Monteverde nannte seine «nuove musiche» die «seconda pratica overo Perfettione

19. Und ein etwas hemdsärmeliger privat-empirischer Befund: Ich kenne Dutzende von lebenden Komponisten und Komponistinnen persönlich; der manifest melancholische, gar depressive Typ ist darunter selten zu finden!

20. De la Motte-Haber: a. a. O. (Anm. 1), S. 340f. Auch zwei, drei andere Gedanken in den letzten Abschnitten sind von de la Motte-Haber: ebd., S. 340–345, inspiriert.

21. «Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit=Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab.» (C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Erster Teil], Berlin 1753, S. 122)

22. Vgl. Chr. Kaden: «Die Anfänge der Komposition», in: ders.: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel 1993, S. 64–103.

23. Anicius Manlius Severinus Boethius, der spätrömische Universalgelehrte und Staatsmann um 500: «Wieviel erhabener ist derjenige, der die Ordnung der Musik durchschaut, oder derjenige, der das Instrument gebaut hat, gegenüber dem, der es spielt.» Zit. nach P. Schnaus (Hrsg.): *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim 1990, S. 78.

24. Zit. nach Schnaus: ebd., S. 77f.

della moderna musica» und die hergebrachte regelkonforme Kontrapunktmusik «prima pratica» (auch als «stilus modernus» und «anticus» bekannt). Er hatte aber den strengen Kontrapunkt lange gelernt und beherrschte ihn perfekt.

Grosso modo kommt es seit 1600 damit zu einem einzigartigen Phänomen in der Musik- und Kunstgeschichte: zu einer Art künstlerischer «Schizophrenie» oder besser Synchronie. Erstmals gibt es nämlich zwei grosse Stile oder kompositorische Bewusstseins Ebenen gleichberechtigt nebeneinander: den historisch gewordenen Kontrapunktstil (heute verkürzend und vergrößernd auch «Palestrinastil» genannt) und den jeweils aktuellen «modernen». Und von 1600 bis heute lernen praktisch alle Komponisten (und auch Ausführende) die «prima pratica» als optimales Modell von Melodiebildung, Linearität und Gleichberechtigung aller Stimmen und schreiben (von Monteverde bis Igor Stravinskij) auch Werke in diesem Stil. Die «Klassik», ein Personal- und Stilhöhenbegriff, der nur auf Haydn, Mozart und – mit Einschränkungen – Beethoven bezogen werden darf, kam, vergrößernd formuliert, überhaupt nur durch die Verschmelzung von Einfachheit/Homophonie – Prinzipien der wiederum «modernen» Musik ab ungefähr 1730 – und altem Kontrapunkt zustande bzw. von «galantem» und «gelehrtem» Stil. Noch Schubert fühlte sich in der Kenntnis der «prima pratica» zu wenig kompetent und ging deshalb in seinem Todesjahr, in dem Werke der abgrundtiefen Verzweiflung entstanden, in die Lehre zum Kontrapunktlehrer Simon Sechter. Anton Bruckner, der den «Palestrinastil» schon früh wie kein zweiter beherrschte, begann als Dreissigjähriger ein zweites, noch einmal sechs Jahre dauerndes Kontrapunktstudium (beim gleichen Sechter in Wien, dessen Nachfolger er später wurde). Natürlich hatte das auch mit seinem gestörten Selbstbewusstsein zu tun, zeigt aber in der Zuspitzung doch die Bedeutung der Lehr- und Lernbarkeit des kompositorischen Handwerks. Und so haben auch im «geniegeschwängerten» 19. Jahrhundert die meisten Komponisten ihr Métier zünftig studiert. Kurzum: Für Komponisten und Komponistinnen gab es seit dem 9. Jahrhundert mehr und mehr zu lernen und zu arbeiten, und das folgende Zitat Umberto Eco trifft auch auf sie hundertprozentig zu:

«Wenn ein Autor behauptet, er habe im Rausch der Inspiration geschrieben, lügt er. Genie ist zehn Prozent Inspiration und neunzig Prozent Transpiration.»²⁵

Erst seit ca. dreihundert Jahren gibt es in der Musikgeschichte Autodidakten. Ich muss gestehen, dass viele unter ihnen zu meinen Lieblingskomponisten gehören, denn sie wagten – zunächst frei von allzu grossem Schulwissen – oft Neues (etwa Georg Friedrich Händel, Haydn, Verdi, Wagner, Modest Musorgskij, Schönberg, Charles Ives). Sie sind aber die Ausnahme, waren es faute de mieux, haben zudem alle unerbittlich anhand von Partituren, Lehrbüchern und aussermusikalischer Literatur gelernt und wurden dadurch oft zu bemerkenswert gebildeten Menschen (beispielsweise Verdi, Wagner, Schönberg). Es gibt keine creatio ex nihilo, jeder Komponist setzt sich mit der Tradition auseinander, und nur der lernt die Regeln brechen, der sie zuerst gelernt hat. Berlioz, kein Autodidakt, aber als Kompositionsstudent immer wieder angeeckt, spottete (wie auch Verdi) zeit seines Lebens gegen alle Akademismen und sinnentleerte Polyphoniekünste als l'art pour l'art. Er bestätigte die Bedeutung des Kontrapunkts indes ex negativo, indem er ihn entweder als «literarischen», semantischen Kontrapunkt revolutionierte oder als alten Stil mit programmatischen Ideen vermengte. Und die unglaubliche Schlussfuge des Fugenverächters Verdi in dessen *Falstaff* ist Grundlage für Gehalt und motivische Struktur des gesamten Werkes.

Fast alle KomponistInnen unseres Jahrhunderts, zumindest seit 1945, absolvierten ein Musikhochschulstudium (auch John Cage); viele machten gleichzeitig eine Musiktheorielehrerausbildung – nicht nur, um später ihr Brot verdienen zu können, sondern noch mehr, um im Studium früherer und gegenwärtiger Musik das Handwerk zu lernen und dann die eigene Sprache zu finden. Wer Angst davor hätte, dass die Auseinandersetzung mit einem Kompositionslehrer und/oder mit alter und neuer Musik die eigenen musikalischen Ausdrucksfähigkeiten beeinträchtigen könnte, hätte wohl nicht sehr viel Authentisches zu sagen und zu verlieren! Aber alle, auch solche mit minimalster Vorbildung, strömen ja in die Hochschule, wollen einen Lehrer oder Lehrerin, die im besten Fall ihre Mentoren, Lernbegleiterinnen und -leichterer²⁶, ihre ersten idealen und kritischen Lesenden und Hörenden werden und deren Fragen zu ihren kompositorischen Versuchen sie zu einer permanenten Überprüfung ihrer schöpferischen Arbeit zwingen und sie weiterbringen. Ausbildung also als Begleitung und kreativer Widerstand!

ANLAGE VERSUS UMWELT

Vom scheinbaren Gegensatzpaar «Anlage–Umwelt» oder «Talent–Ausbildung» war bislang nur kurz die Rede. Allerdings dürfte klar geworden sein, dass für mich dieser Dualismus gar nicht existiert, sondern nur ein dialektisches und dynamisches Modell in Frage kommt. Mit anderen Worten: Anlage und Umwelt bedingen sich gegenseitig; das dynamische «Begaben» (bis hin zu Friedrich Nietzsches «Der, welcher lernt, begabt sich selbst») kommt vor der statischen «Begabung»; Kreativität ist teilweise lernbar, und das grösste «Talent» kann sich ohne entsprechende Umwelt, ohne Anregung und Ausbildung nicht entfalten. Ich kann hier nur auf die exemplarischen Lebensläufe der «Bachischen Familie» oder Mozarts und in diesem Zusammenhang auf Norbert Elias' leider unvollendet gebliebene Studie *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* verweisen. Elias schreibt:

«Beim Reden über Mozart kommt einem leicht das Wort vom «angeborenen Genie» oder von seinem «angeborenen Kompositionsvermögen» auf die Zunge; aber das ist eine gedankenlose Ausdrucksweise. Wenn man von einer Struktureigentümlichkeit eines Menschen sagt, sie sei angeboren, dann unterstellt man, dass sie im gleichen Sinn wie seine Haar- oder Augenfarbe genetisch bedingt, biologisch ererbt sei. Es ist jedoch schlechterdings ausgeschlossen, dass ein Mensch eine naturale, also in den Genen verankerte Anlage für so etwas Künstliches besitzen könnte wie Mozarts Musik. Noch vor seinem 20. Lebensjahr schrieb Mozart eine grosse Zahl von Musikstücken in dem besonderen Stil, der damals an den Höfen Europas Mode war. Er komponierte mit eben der Leichtigkeit, die ihn unter Zeitgenossen als Wunderkind berühmt machte, genau die Art von Musik, die sich aufgrund einer eigentümlichen Entwicklung in seiner Gesellschaft, und nur in ihr, herausgebildet hatte [...]. So wenig wie diese Fähigkeit kann die zur Handhabung der komplexen Musikinstrumente seiner Zeit [...] von Natur in ihm angelegt gewesen sein. [...]

Dass Mozart eine ausserordentliche Leichtigkeit, eine Facilität für das Komponieren und Spielen von Musik entsprechend dem sozialen Musikkanon seiner Tage besass, lässt sich also nur erklären als Ausdruck einer sublimatorischen Umformung natürlicher Energien, nicht als Ausdruck natürlicher oder angeborener Energien per se. Wenn eine biologische Anlage an seinem besonderen Talent beteiligt war, dann kann das nur eine höchst generelle, unspezifische Anlage gewesen sein, für die wir gegenwärtig nicht einmal einen adäquaten Begriff haben.»²⁷

25. U. Eco: *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, München 1984, S. 18. Für unser Thema sind ebd. auch die S. 17–19 wichtig.

26. Vgl. vom Verf.: *Vom musikpädagogischen Eros. Die Kunst, das Musiklehren lieben zu lernen*, Aarau 1998, S. 132–140.

27. N. Elias: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt a. M. 1991, S. 75f. (erste Hervorhebung TH).

Selbstverständlich hatte Mozart ein besonderes Talent, aber ausgerechnet er (wie andere exzeptionelle Komponisten auch) bekam die strengste Ausbildung, die sich vorstellen lässt. Auch an Pablo Picasso kann hier gedacht werden, der wie Mozart deshalb keine Kindheit hatte oder haben durfte. Schöpferische Menschen lernen zudem permanent als MeisterInnen der Beobachtung und Verarbeitung: Bach und Mozart beispielsweise amalgamierten alle Musik, die sie hörten und studierten, mit ihrer eigenen. Umgekehrt beklagte sich Haydn – «nahezu ein Kant der Musik» (Peter Gülke) und «Meister des Umsturzes» (Ernst Bloch) –, dass er nicht in Italien war und deshalb italienische Opernkultur und italienischen Gesangsstil nicht vor Ort studieren konnte, was ihn daran gehindert habe, ein besserer Opernkomponist zu werden!

Was der Geniekult nicht wissen will, deckt das dynamische Modell «Begaben statt Begabung» auf: Wenn nämlich Kreativität teilweise lernbar ist, können an sich alle Menschen, natürlich in unterschiedlichen Formen und Ausmassen, kreativ werden und sein:

«Die Verklärung des Geheimnisses im Genie mag auf der gegenwärtigen Zivilisationsstufe ein weit verbreitetes und tief empfundenes Bedürfnis befriedigen. Zugleich stellt sie eine von vielen Formen der Vergöttlichung <grosser> Menschen dar, deren Kehrseite die Geringschätzung gewöhnlicher Menschen ist. Dadurch, dass man die einen über das menschliche Mass hinaus erhöht, erniedrigt man die ande-

ren. Das Verständnis für die Leistung eines Künstlers und die Freude an seinen Werken wird nicht gemindert, wird eher verstärkt und vertieft durch das Bemühen, den Zusammenhang seiner Werke mit seinem Schicksal in der Gesellschaft der Menschen zu verstehen. Die besondere Begabung oder, wie man zu Mozarts Zeit sagte, das <Genie>, das ein Mensch nicht ist, sondern hat, gehört selbst zu den bestimmenden Elementen seines sozialen Geschicks und ist insofern ein soziales Faktum, genau wie die einfache Begabung ungenialer Menschen.»²⁸

Die Musikalitätsforschung hat sich bezeichnenderweise bislang fast nur mit den reproduzierenden Musikerinnen und Musikern befasst und kam schon hier mit Ausnahme von Edwin Gordon, Howard Gardner und wenigen anderen²⁹ nicht sehr weit. Die Kreativitätsforschung tat sich noch schwerer und versuchte sich an Einzelaspekten wie dem Zusammenhang zwischen Intelligenz und Kreativität. D. Hocevar wies 1980 einen Zusammenhang nach, M. T. Mednick und F. M. Andrews fanden 1967 keinen; für eine sehr hohe Kreativität aber nimmt «man» eine sehr hohe Intelligenz als Voraussetzung an und schätzt, dass Johann Wolfgang von Goethe einen IQ von 200 und Mozart einen von 155 hatte (sic!). Dagegen steht die Theorie des «dummen Genies», des «idiot savant», unter deren Verdikt zum Beispiel Haydn und Bruckner fielen.³⁰ Überflüssig zu erwähnen, dass Forscher, die den an sich schon höchst suspekten Massstab IQ³¹ an

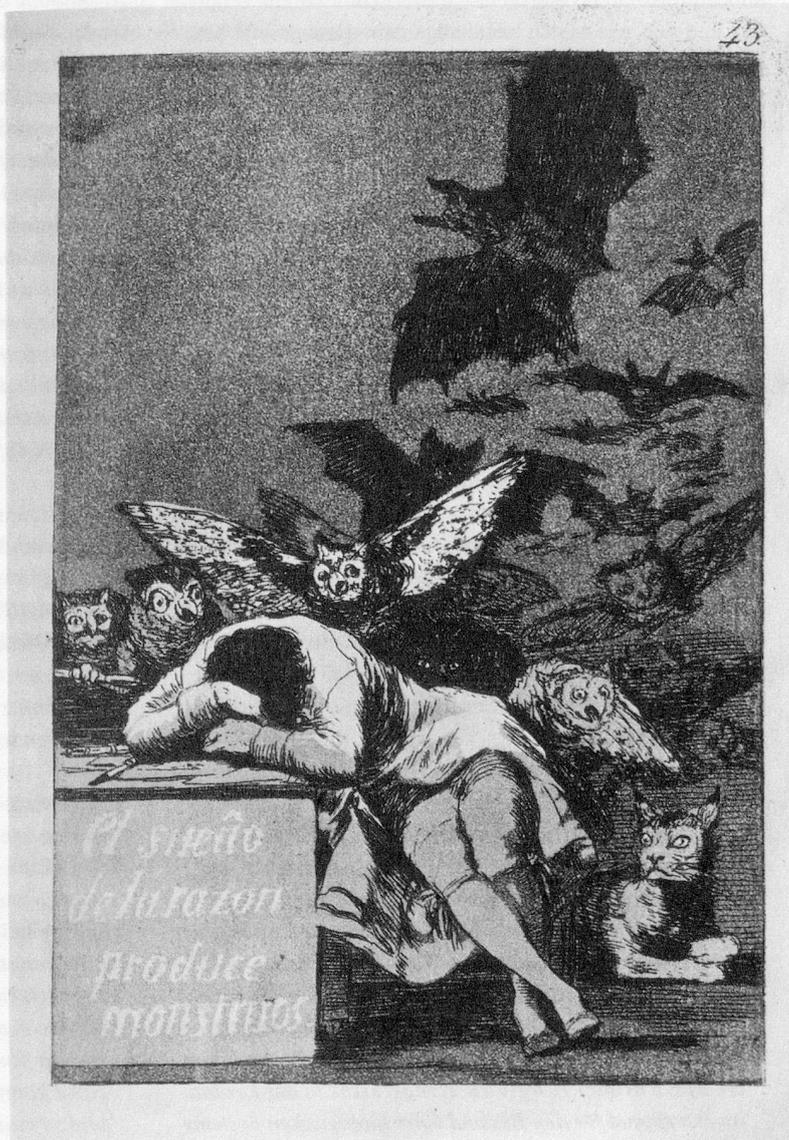
28. Ebd., S. 70.

29. Vgl. hierzu d. Verf.: a. a. O. (Anm. 26), S. 27–39 und 127–138.

30. Für Nachweise von Kreativitätsforschung und -tests siehe de la Motte-Haber: a. a. O. (Anm. 1), S. 328ff., oder d. Verf. (Anm. 29). Vgl. auch J. Getzel/Ph. Jackson: *Creativity and Intelligence. Explorations with Gifted Students*, London 1962; H. von Hentig: *Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff*, Wien 1998; P. Matussek: *Kreativität als Chance. Der schöpferische Mensch in gruppensicht*, München 1974.

31. Vgl. H. Gardner: *Abschied vom IQ. Die Rahmen-Theorie der vielfachen Intelligenzen*, Stuttgart 1991 (Originalausgabe New York 1983/1985).

Francisco de Goya, «Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer»



komplexen, schöpferischen Menschen wie Mozart, Haydn oder Bruckner anlegen, nur einen Beweis für ihre eigene Dummheit liefern.

Ein anderer Gesichtspunkt führt auf neue ideologische, vor allem männerchauvinistische Irrwege. Viele Forscher und leider auch Forscherinnen wollen nämlich herausgefunden haben, dass erstens Männer eine grössere Fähigkeit zum räumlichen Denken haben als Frauen und zweitens – da diese Eigenschaft immer auch flugs mit kompositorischem Vermögen gleichgesetzt wurde – deshalb «die Wahrscheinlichkeit geringer [sei], bei weiblichen Personen auf eine ausgeprägte kreative musikalische Potenz zu stossen» (so tatsächlich eine Frau, Helga de la Motte-Haber, noch 1985³²). Marianne Hassler hingegen hat, wie in diesem Heft an anderer Stelle zu lesen ist, 1990 als vorläufiges Resultat ihrer Untersuchungen festgehalten, dass eigentlich nur androgyne Menschen komponieren können!

Wesentlich vernünftiger sind John Deweys³³ oder Henri Poincarés Betrachtungen über den kreativen Prozess, bei dem der letztere vier Phasen unterschied: Vorbereitung, Inkubation, Auftauchen der Idee und Verifikation (Ausarbeitung). «Die Inkubationsphase wird zuweilen auch als Frustrationsphase bezeichnet.»³⁴ Da wohl jeder schöpferisch tätige Mensch diese vier Stufen, wenn auch nicht unbedingt in der gleichen Reihenfolge, immer wieder erlebt, ist das Modell brauchbar. Über die generelle Fähigkeit zu Kreativität und ihrer Genese sagt es indes ebenfalls nicht viel aus. Hilfreicher ist hier die Arbeit von J. Bahle über den «musikalischen Schaffensprozess» (1947), der auf die Annahme einer unbeeinflussbaren vererbten schöpferischen Potenz verzichtete und sich, wie es sich heute allgemein durchgesetzt hat, allein den Bedingungen kreativer Tätigkeit widmete. «Leistungsmotivation, Neugier und der Wunsch nach Selbstaktualisierung» sind nach Bahle wichtige Voraussetzungen für schöpferische Tätigkeit; dazu komme, wie viele Komponisten, beispielsweise Schönberg und Ernst Kronek, ihm gegenüber aussagten, ein «künstlerisches Müssen», eine manchmal auch als hinderlich empfundene Art «Nötigung» zum Schaffen. Schon Haydn empfand solchen Zwang:

«Beschäftigung muss ich haben. Gewöhnlich verfolgen mich musikalische Ideen bis zur Marter. Ich kann sie nicht loswerden, sie stehen wie Mauern vor mir. [!] Die Phantasie spielt mich, als wäre ich ein Klavier.»³⁵

Kreative Personen zeigen zudem, wie andere Untersuchungen ergeben haben, «oft ein hohes Mass an Toleranz gegen Zweideutigkeit» (Intoleranz gegen Zweideutigkeit gilt nach Frenkel-Brunswick als Zeichen von Neurotizismus), an Risiko- und Innovationsbereitschaft. Gefördert wird Kreativität – bei allen Menschen! – deshalb durch das Vermeiden von übermässiger und vorschneller Gewissheit einerseits und durch selbstinitiiertes und explorierendes Lernen andererseits.³⁶

Ich glaube und hoffe nicht, dass Kreativität und Musikalität genetisch je lokalisiert werden können; zu komplex ist das Zusammenspiel, und zu gefährlich wären Eingriffe. Einen neurobiologischen Ansatz wie den von Hinderik M. Emrich finde ich allerdings äusserst interessant:

«Das Zentralnervensystem (ZNS) ist nicht im wesentlichen zum <Denken> da, sondern zur Wahrnehmung, zum Aufspüren, zum Unterscheiden des Relevanten, des Wesentlichen: Worauf es ankommt, das soll heraus-selektioniert werden; nicht so sehr soll <gerechnet> werden. In diesem Sinne ist die Entwicklung von Kreativität in der Evolution erst einmal für den Bestand eines biologischen Systems <gefährlich>, weil ein zu hohes Mass an Variabilität, d. h. das Aufspüren von zu viel <Wesentlichem>, im Lebens-

kampf das Risiko erhöht. Deswegen werden die neurobiologischen <Fenster> zwischen ZNS und Umwelt in der Tier-evolution gewissermassen ständig <geschlossen gehalten>, d. h. die Freiheitsgrade bleiben klein.

Beim Menschen hat sich nun offenbar in einem geschützten Sozialbezirk innerhalb der Evolution eine besondere Art von Nische eröffnet, bei der ohne primären Selektionsvorteil spielerisches Sozialverhalten ermöglicht wird, d. h. die Generierung von Kreativität wird möglich in einem sozial geschützten Bereich als spielerische Tätigkeit. Sie bedeutet das <Öffnen von Fenstern>, die unter Normalbedingungen aus Gründen zu hohen Risikos geschlossen bleiben müssen. Einmal geöffnete <Fenster zur Umwelt> können allerdings jederzeit durch <Zensur> wieder verschliessbar gemacht bzw. verschlossen werden. [...]

Das Wesen der Kunst liegt (nach Schelling) in der Versöhnung zwischen Psyche und Verstand. Insofern ist Kunst der würdige Nachfahre und die Steigerungsform einer Welt des Spiels, innerhalb derer der Mensch wurde, was er ist.»³⁷

SOWOHL ALS AUCH

Es geht wie meistens um ein <Sowohl als auch>: beim Komponieren um Handwerk und Gefühl, Logik und Leidenschaft, Ordnung und Phantasie; beim Lernen um Anlage und Umwelt, Begabung und Begaben, Erfahrungslernen, «learning by doing» und theoretisch-reflektive Erörterung – also nicht Kreativität vs. Ausbildung, sondern Weckung und Ausbildung der Kreativität! KünstlerInnen sind (fast) Menschen wie du und ich. Genie ist nicht angeboren, sondern besteht aus der Verknüpfung von Lernen als Produkt von vielfachen Erfahrungen und Informationen sowie von Phantasie, die in sich wieder komplex generiert wird.

Schauen wir schnell über den Zaun in andere Bereiche, zum Beispiel in die Schauspielkunst. Jack Nicholson sagte in einem Interview dazu:

«Ich glaube, jeder, der in Hollywood arbeitet, hat seine Lehrjahre hinter sich. Alles andere ist ein Mythos, den die PR-Agenten auf den Plan gerufen haben. Der Blödsinn vom <natural born actor>, dem schauspielerischen Naturgenie mit den Waschbrettmuskeln statt Bauch. Ich habe 12 Jahre darauf verwandt und offensichtlich nicht aufs Waschbrett. Nein, 12 Jahre harte Arbeit – am Handwerk.»³⁸

Man könnte aber auch von der Wirtschaft lernen, die ja leider in Ausbildungsfragen oft den Ton angibt und Vorreiterin spielt:

«Die ABB Schweiz hat Lernzentren eingerichtet, in denen junge Menschen zu Berufsleuten <mit Teamgeist, breitem Horizont, Kreativität, Eigeninitiative, Mobilität und der Bereitschaft zur permanenten Aus- und Weiterbildung> heranwachsen sollen.»³⁹

Aber zurück zur Musik, zu Zeugnissen von Komponisten über ihre kreative Tätigkeit als Denken in Musik und harte Arbeit. Eine der eindrucklichsten Umschreibungen hierzu (wie auch zum Verhältnis zwischen Handwerk und schöpferischer Freiheit) stammt von Haydn:

«Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgeschieden. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden. Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich

32. De la Motte-Haber: ebd., S. 333.

33. Vgl. z. B. J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1995 (Originalausgabe New York 1934), S. 72–97.

34. De la Motte-Haber: a. a. O. (Anm. 1), S. 333.

35. Zit. nach A. Chr. Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (Wien 1810), neu hrsg. v. H. Seeger, Berlin 1959, S. 111.

36. Der letzte Abschnitt (ausser zu Haydn) nach de la Motte-Haber: a. a. O. (Anm. 1), S. 336/334/337.

37. H. M. Emrich: *Kreativität im Spielen und ihre Neurobiologie*, Vortragsmanuskript, Fokal, Lausanne 1996 (Hervorhebung TH).

38. *Tages-Anzeiger*, 104. Jg./Nr. 98, 27. April 1996 (Hervorhebung TH).

39. *Tages-Anzeiger*, 104. Jg./Nr. 102, 3. Mai 1996, S. 9.

halte mich für befugt wie irgendeiner, hierin Gesetze zu geben.»⁴⁰

Zwei Antipoden wie Schönberg und Stravinskij haben zur Frage der Ausbildung des Komponisten ganz ähnliche Standpunkte gehabt. Der Autodidakt Schönberg, der definierte, dass Kunst nicht von Können, sondern von Müssen komme, schrieb in seiner *Harmonielehre* (1921) ganz prosaisch:

«Wenn einer musikalische Komposition unterrichtet, wird er Theorielehrer genannt; wenn er aber ein Buch über Harmonielehre geschrieben hat, heisst er gar Theoretiker. Aber einem Tischler, der ja auch seinem Lehrbuben das Handwerk beizubringen hat, wird es nicht einfallen, sich für einen Theorielehrer auszugeben. Er nennt sich eventuell Tischlermeister, das ist aber mehr eine Standesbezeichnung als ein Titel. Keinesfalls hält er sich für so was wie einen Gelehrten, obwohl er schliesslich auch sein Handwerk versteht. Wenn da ein Unterschied ist, dann kann er nur darin bestehen, dass die musikalische Technik <theoretischer> ist als die tischlerische. Das ist nicht leicht einzusehen. [...] Wenn es mir gelingen sollte, einem Schüler das Handwerkliche unserer Kunst so restlos beizubringen, wie das ein Tischler immer kann, dann bin ich zufrieden. Und ich wäre stolz, wenn ich, ein bekanntes Wort variierend, sagen dürfte: <Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.»⁴¹

Und Stravinskij in seinen *Chroniques de ma vie* (1936) und seiner *Poétique musicale* (1939):

«Bei meiner ersten Begegnung mit der Welt des Kontrapunktes tat sich mir zugleich ein weites Feld auf, das für mein musikalisches Schaffen viel fruchtbarer war als alles, was die Harmonielehre mir bieten konnte. Hartnäckig löste ich die zahllosen Probleme, die diese Wissenschaft aufgibt. Das machte mir damals grossen Spass, aber erst viel später begriff ich, wie sehr diese Übungen dazu gedient haben, mein musikalisches Urteil und meinen Geschmack zu entwickeln. Meine Phantasie und der Wunsch zu komponieren wurden geweckt, und diese Arbeit war die Grundlage meiner zukünftigen Technik. [...] Die meisten Musikfreunde glauben, dass die schöpferische Erfindungskraft des Komponisten durch eine gewisse Gefühlserregung ausgelöst wird, die man gemeinhin mit dem Namen Inspiration bezeichnet. Ich denke nicht daran, der Inspiration die entscheidende Rolle abzusprechen, ich behaupte nur, dass sie keineswegs eine Voraussetzung für den schöpferischen Akt ist, sondern dass sie in der zeitlichen Folge eine Äusserung von sekundärer Art ist. [...] Am Ursprung jeder schöpferischen Tätigkeit steht eine Art von Appetit, der den Vorgeschmack des Entdeckens erweckt. Dieser Appetit, der mir schon bei dem blossen Gedanken kommt, Ordnung in die aufgezeichneten Skizzen zu bringen, ist keineswegs etwas Zufälliges wie die Inspiration, sondern eine gewohnte und regelmässige, ja sogar feststehende Sache. [...] Das Wort Künstler, das in dem heute ganz allgemein verwendeten Sinn seinem Träger das höchste intellektuelle Ansehen verleiht, dieser hochmütige Ausdruck ist in meinen Augen unvereinbar mit dem Rang des *homo faber*. Bei dieser Gelegenheit müssen wir uns daran erinnern, dass in dem uns zugemessenen Bereich [...] unsere Aufgabe nicht darin besteht zu philosophieren (*cogiter*), sondern handwerklich zu arbeiten (*opérer*). [...] Die schöpferische Fähigkeit ist uns niemals allein gegeben. Sie ist stets mit der Gabe der Beobachtung verbunden. Und man erkennt den wahrhaft schöpferischen Menschen daran, dass er überall etwas findet, was der Beobachtung wert ist.»⁴²

Stravinskij begreift sich als «Erfinder von Musik»; dieser Ausdruck «kennzeichnet das Handwerk, das ich ausübe, weit treffender [als] Komponist»⁴³. Alle künstlerische Arbeit sei überhaupt Arbeit im Auswählen und Begrenzen. Je begrenzter und gearbeiteter die Kunst aber sei, desto freier sei sie auch.

Auch viele zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten wehren sich dagegen, ihre Kunst auf vage Gefühle und Inspiration reduziert zu sehen. Stellvertretend für sie soll Rudolf Kelterborn zu Wort kommen, der 1981 festhielt: «Die Verbalisierung von Einsichten in musikalische Bezüge, Entwicklungen, Proportionen, Abläufe usw. bildet die Voraussetzung für das rationale Verständnis der kompositorischen Prozesse und Zusammenhänge. Für den Komponisten ist diese Verbalisierung bei seiner Arbeit natürlich nicht opportun. Er denkt <nur> musikalisch – aber er denkt: Seine kompositorischen Dispositionen, die von ihm geschaffenen Bezüge, Entwicklungen usw. werden ihm nicht durch mysteriöse, übermenschliche Kräfte in die Feder diktiert, sondern sie entspringen seinem musikalischen Denken, seiner musikalischen Erfindung. Der Komponist schafft sein Werk bis ins Detail hinein bewusst – nur ist dieses Bewusstsein auf einer anderen als der sprachlich-gedanklichen Ebene angesiedelt.»⁴⁴

Kelterborn spricht wie andere seiner Zunft deshalb nicht gerne über seine Musik – gemäss Janáček's Wort: «Deine Komposition schaffe alleine! Hüte das Geheimnis ihrer Werkstätte!» – und plädiert auch dafür, nicht als erstes zu fragen, was eine Komposition bedeute, sondern sie als klangliches Substrat, als sie selbst zu rezipieren und andere Aspekte aus musikimmanenten Kriterien abzuleiten. Daraus auf eine abstrakt-sachliche Musik, auf nur «tönend bewegte Formen» zu schliessen wäre – nicht nur für Kelterborn – falsch:

«Bei [meiner] eigenen Arbeit steht das Bemühen um grösstmögliche Ausdruckskraft immer im Vordergrund, und dieses Bemühen ist noch bei den handwerklich-kompositorischen Vorgängen absolut bestimmend.» (1964) «Der <Inhalt> meiner Musik wird bestimmt durch die oft schier unerträgliche Spannung zwischen den Schönheiten dieser Welt, den unerhörten Möglichkeiten des Lebens einerseits und den Ängsten, Schrecken und Nöten unserer Zeit andererseits.» (1993)⁴⁵

Also auch hier ein «Sowohl als auch»: Struktur und Inhalt, bewusstes Schaffen und Anteilnahme an der Welt, Denken und Erfinden, Handwerk und Gefühl, Stabilität und Instabilität sowie – wenn man die bedeutende pädagogische Tätigkeit Kelterborns bedenkt – Ausbildung und Kreativität!

40. Zit. nach G.A. Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (1805), hrsg. von F. Grasberger, Wien 1954, S. 17/13 (Hervorhebung TH).

41. A. Schönberg: *Harmonielehre*, 7. Aufl., Wien 1966, S. 1/6.

42. I. Stravinskij: *Schriften und Gespräche I. Erinnerungen – Musikalische Poetik*, Mainz 1983, S. 36f./203f./ 206.

43. Ebd., S. 205.

44. Zit. nach d. Verf.: Rudolf Kelterborn, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von H.-W. Heister und W.-W. Sparrer, München 1992ff. (Hervorhebung TH).

45. Ebd. – Vgl. auch U. Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, München 1973.