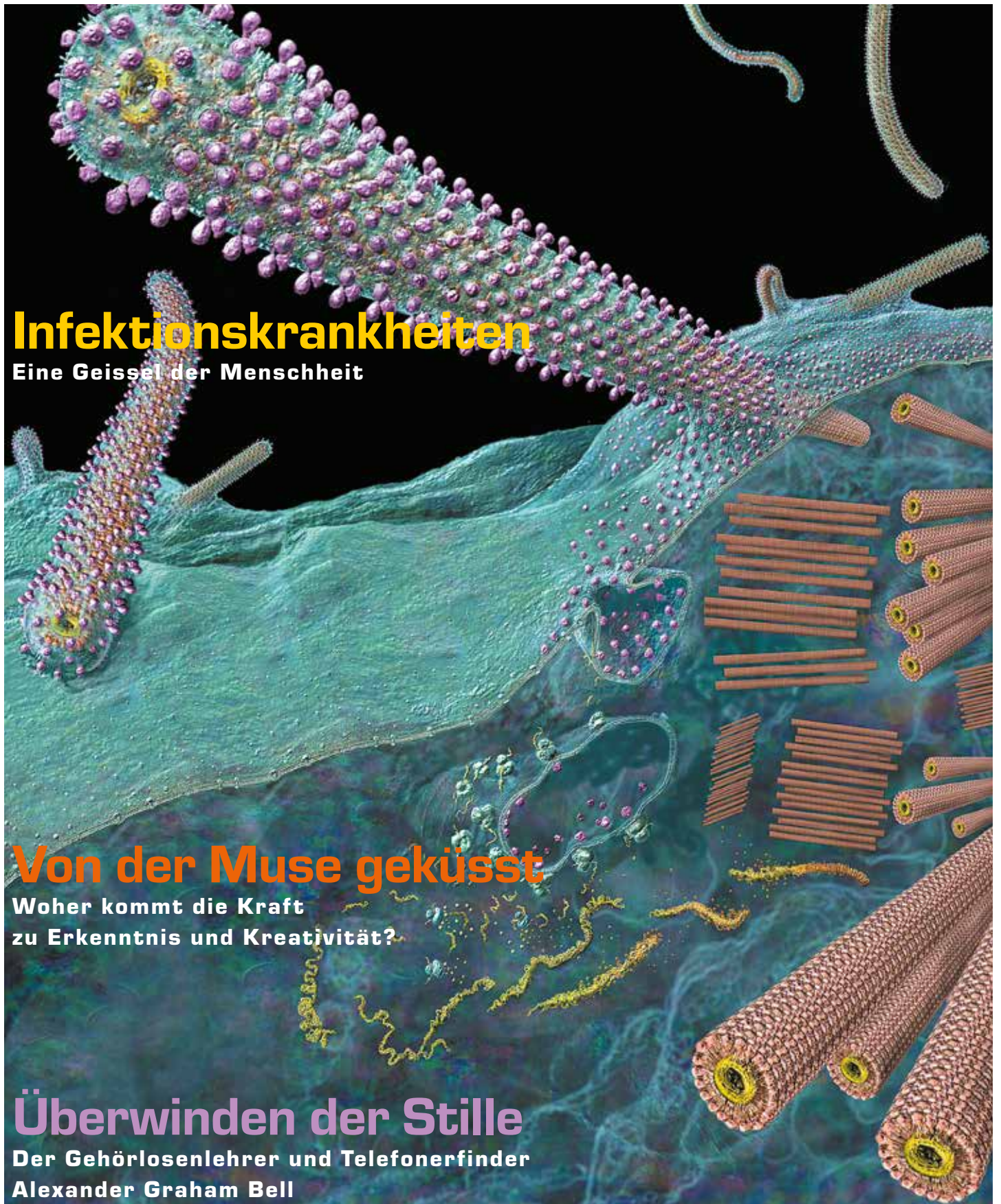


MUSEION 2000

KULTURMAGAZIN GLAUBE, WISSEN, KUNST IN GESCHICHTE UND GEGENWART



Infektionskrankheiten

Eine Geißel der Menschheit

Von der Muse geküsst

Woher kommt die Kraft
zu Erkenntnis und Kreativität?

Überwinden der Stille

Der Gehörlosenlehrer und Telefonerfinder
Alexander Graham Bell



Von der Muse geküsst



MUSE

WOHER KOMMT DIE KRAFT ZU ERKENNTNIS UND KREATIVITÄT?

Jeder Mensch macht in seinem Alltag die Erfahrung, dass ihm eine kreative Idee zufällt oder eine Erkenntnis aufleuchtet. In solchen Fällen spricht man in der Umgangssprache von Geistesblitz, von Inspiration oder Intuition. In der Regel macht man sich wenig Gedanken darüber, woher die Kraft für solche Einsichten und schöpferische Einfälle stammt.

Am Beispiel der Musik soll im folgenden der Frage nach der Herkunft von Inspiration nachgegangen werden. Vor allem die grosse, positive Wirkmacht bestimmter Tonwerke ruft danach, die Hintergründe ihrer Entstehung genauer ins Auge zu fassen.

MUSIK UND PSYCHE

Musik hat eine vielschichtige Wirkung auf den Menschen. Die Klangsprache berührt Bereiche, die der rationalen Logik oft unzugänglich und vielfach auch weitgehend unbekannt sind. Musik ist in der Lage, in einer Art und Weise Gefühle mitzuteilen, auszulösen oder zu intensivieren, die häufig stärker ist als alle Ausdrucksformen verbaler Art. Musik *bewegt* – und dies in zweierlei Hinsicht: Vor allem junge Menschen fühlen sich in der Regel besonders von Musik mit ausgeprägten Rhythmen angesprochen. Diese Musik lässt sie *körperlich* mitleben; es kommt zu einem *körperlichen Mitschwingen*, das durch Tanz und Körperbewegung zum Ausdruck gebracht wird.

Neben der ausgeprägt rhythmischen Musik gibt es jene Musik, die den Menschen *innerlich* bewegt. Die Rede ist von jener Musik, die mit ihren feinen und harmonischen Klängen und Rhythmen einen Einfluss auf die Seele ausübt. Wer diese Musik hört, kann äusserlich still und ruhig bleiben, in seinem Innern aber zutiefst bewegt sein. Das Hineinschwingen in diese Musik vermag ihn in andere Verhältnisse zu heben. In diesem Sinn bekannte einst *Martin Luther*:

»Es fliesst mir das Herz über vor Dankbarkeit gegen die Musik, die mich so oft erquicket und aus grossen Nöten errettet hat.«

Harmonische Musik ist eine Kraftquelle besonderer Art. Sie vermag nicht nur zu beruhigen oder Trauer zu lindern, sondern sie ist offensichtlich auch in der Lage, Gedanken und Gefühle auf Höheres zu lenken. Von dieser Erfahrung schrieb *Goethe* hinsichtlich seiner Erlebnisse mit Werken von *Joseph Haydn*:

»So hat mir, beinahe fünfzig Jahre her, das eigne Ausüben und Anhören seiner Werke eine wiederholte Totalempfindung mitgeteilt, indem ich dabei die unwillkürliche Neigung empfand, etwas zu tun, das mir als gut und gottgefällig erscheinen möchte. Das Gefühl war

unabhängig von Reflexion und ohne Leidenschaft.«

(Kunst und Altertum)

Im alten Griechenland wurde die harmonisierende Wirkkraft von Musik und Gesang in der Erziehung zunutze gemacht. Vor allem in den Dialogen Platons finden wir verschiedene Hinweise darauf: So, wie die Gymnastik den Körper des jungen Menschen kräftige und ebennässig bilden helfe, vermöchten die harmonischen Schwingungen der Musik das Innere des Menschen in Harmonie und in den richtigen Takt zu bringen; auf diese Weise helfe die Musik mit, die Seele zu Anmut und Mässigung, zu Besonnenheit und Edelmut zu erziehen (Staat 401, 404; Timaios 47; Gesetze 660 ff.). Diese Vorstellung gründet auf der Einsicht, die ein altgriechischer Denker mit den berühmten Worten »pantarei«, alles fliesst, zum Ausdruck gebracht hatte. Es ist die Erkenntnis, dass alles, sowohl Sichtbares wie Unsichtbares und somit auch Gedanken, Gefühle und Wünsche, letztlich etwas 'Fließendes' oder, besser gesagt, Schwingungen sind, die mit entsprechenden Mitteln angeregt und beeinflusst werden können (vgl. Timaios 47).

Im harmonisierenden Einfluss hoher Musik liegt demnach die Ursache für ihre Heilwirkung gegen Missstimmungen und gegen Disharmonie jeglicher Art. Die Heilkraft der Klangsprache wird heute wissenschaftlich erforscht. Neurologen erkunden, was sich im Körper, namentlich im Gehirn, beim Hören von Musik sowie beim eigenen Musizieren abspielt. In der Musiktherapie wird Musik in verschiedenen Formen sowohl bei körperlichen Leiden als auch bei psychischen Störungen als »klingende Medikamente« eingesetzt. So hat beispielsweise der Chicagoer Neurologe John Hughes festgestellt, dass sich bei Epilepsiepatienten durch das Anhören der Sonate für zwei Klaviere von Mozart nicht nur die im EEG (Elektroenzephalogramm) gemessene Hirnstromaktivität normalisieren konnte – selbst bei Patienten im Koma –, sondern sich auch die Zahl der

Anfälle senkte. Wie anschliessende Computeranalysen zeigten, schwillt in der Mozartschen Musik die Lautstärke offenbar in besonders regelmässigen Perioden an und ab und werden zudem die Melodielinien häufig wiederholt (vgl. Bild der Wissenschaft, Klingende Medikamente, 8/2003).

Musik kommt heute auch in der Erziehung, im besonderen im Umgang mit verhaltensauffälligen und mental behinderten Kindern, zur Anwendung. Wie die Erfahrung beispielsweise mit Autisten zeigt, ist die Klangsprache ein wirkungsvolles Mittel, um diese Kinder innerlich zu erreichen und ihnen ein Ausdrücken ihrer seelischen Befindlichkeit zu ermöglichen.

Die folgende Schilderung eines jungen Musikstudenten belegt, wie das eigene Musizieren helfen kann, sowohl der eigenen Befindlichkeit Ausdruck zu verleihen als auch im Inneren Ordnung zu schaffen. Der Bericht ist gleichzeitig ein Zeugnis für die *unterschiedliche Qualität* von Musik:

»Ich habe bis zu meinem siebzehnten Lebensjahr ein Aufmerksamkeitsdefizit-Syndrom gehabt. Mit dem Erkennen dieser Störung und einer medikamentösen Behandlung hat sich mein Leben von Grund auf verändert. Bis zu diesem Zeitpunkt war ich ein hyperaktives, verhaltensauffälliges Kind mit all den daraus resultierenden Schwierigkeiten für meine Umwelt und mich selbst. Mit acht Jahren habe ich begonnen, Cello zu spielen, und mit dreizehn habe ich an die Musikhochschule gewechselt. Konfrontiert mit den wachsenden Spannungen in Schule und Familie einerseits und den hohen Ansprüchen und Erwartungen an der Hochschule andererseits, hat sich bei mir ein grosser psychischer Druck aufgebaut. Für mich wurde es immer schwieriger, die sehr geordnete, ausgewogene und mit klarem Verstand kalkulierende Kunst des klassischen Cellospiels mit meinem zerrissenen Seelenleben in Einklang zu bringen. Zu dieser Zeit habe ich begonnen, mich mit experimenteller Improvisation zu beschäftigen – einer Musik, bei der, fern von allen Regeln, alles erlaubt ist, grenzen- und

Muse Musiké

»Sing mir, o Muse...!«, »Sag an, Muse...!« – mit Worten wie diesen baten einst ionische Griechen, sowohl Künstler wie Wissenschaftler, um Belehrung und um den Beistand der himmlischen Töchter Zeus'. Mit dem Bekenntnis der Begrenztheit des eigenen Wissens sowie dem Streben nach Wahrheit und einem gerechten Leben schufen sie sich die Voraussetzung, um von den Musen mit Wissen beschenkt zu werden und von ihrer Kraft schöpfen zu dürfen.

Kitharspieler, um 490 v. Chr., Louvre, Paris
Eine Muse spendet dem Sänger von ihren Gaben



schrankenlos. Das war zunächst ein grosser Befreiungsschlag und, dem klassischen Korsett entflohen, das Gefühl von totalem Selbstausschlag. An Musik herausgekommen ist dabei ein unglaubliches Chaos! Kaum dieses Ventil entdeckt, habe ich mich, zusammen mit Freunden, bei nächtlichen, wilden Sessions, mit grossem Enthusiasmus immer noch bizarrerem Ausdruck und Ideen hingegeben. Einige Zeit habe ich so ein musikalisches Doppelleben geführt und hatte die Möglichkeit, meine Erfahrungen und Empfindungen mit diesen zwei so unterschiedlichen Welten, der klassischen und der experimentellen, improvisierten Musik, zu beobachten. Dabei hat sich für mich immer deutlicher ein grosser qualitativer Unterschied herauskristallisiert. Während ich in der experimentellen Musik sehr intensive Erfahrungen von exaltiertem, emotionalem Ausdruck gemacht habe, hatte das Üben einer Bach-Suite eine beruhigende, mein Innenleben ordnende Wirkung. Am besten beschreibt das vielleicht ein Bild, das mir damals dazu eingefallen ist: Mein psychisches Bewusstsein, meine Seele, habe ich mir als Zimmer vorgestellt. In diesem

meinem Zimmer hat es, verstärkt durch meine Krankheit, ein grosses Chaos gegeben. Diese Zerrissenheit und Unruhe hat mich gequält. Die Erfahrung in der experimentellen Musik war die, wie wenn ich das ganze Chaos, diesen Wust an Emotionen – als Bild: den ganzen Müll und die herumliegenden Gegenstände –, in einem Kraftakt beim Fenster hinausgeworfen hätte. Ich habe mich von dem Chaos befreit. Was allerdings zurückgeblieben ist, war eine grosse Leere. Hingegen wenn ich Bach geübt habe, dann bedurfte das zwar mehr Konzentration, Disziplin und Ausdauer, aber ich empfand es so, als ob ich dieses Zimmer geordnet und aufgeräumt hätte. Auch wenn ich jene Art zu improvisieren als Befreiung erlebte, so stellte sich doch im Anschluss eben sehr schnell dieses Gefühl von Leere und Kraftlosigkeit ein (Ausserdem, wo ist der Müll hin? Vielleicht habe ich ihn nur in ein Nebenzimmer verfrachtet?), während ich bei der Musik von Johann Sebastian Bach eine nachhaltige Ausgeglichenheit und ein Mich-bereichert-Fühlen empfand.«

Warum vermag die Musik eines Johann Sebastian Bach eine solche Macht auszuüben und in der Seele Ordnung zu schaffen? Was ist es für eine Kraft, die dieser Musik innewohnt und sie so wohltuend und heilsam macht? Der Weg zu einer Antwort führt über die nähere Betrachtung des Begriffs *Musik* und die (Wieder-)Entdeckung der ursprünglichen Bedeutung des Wortes.

MUSIKÉ – DIE KUNST DER MUSEN

Das heutige Wort *Musik* stammt vom griechischen *musiké*. *Musiké*, als Abkürzung der *musiké téchne*, ist abgeleitet von *Musa* (= *Muse*) und bedeutet *Musikunst* beziehungsweise die *Kunst der Musen*. In den *Musen* erblickten die Griechen Töchter des Höchsten: *Homer* bezeichnet sie in der »*Ilias*« und der »*Odyssee*« als Töchter des *Zeus* (Il. II 598; Od. VIII 488). *Hesiod* nennt als ihre Mutter die *Mnemosyne* (*Theogonie* 54), die als göttliche



Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Joseph Haydn (1732–1809)
Johannes Brahms (1833–1897)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Ludwig van Beethoven (1770–1827)



Es gibt Menschen, die aufgrund ihrer Geisteshaltung, ihrer Naturanlage und ihres fachlichen Könnens in besonderer Weise in der Lage sind, an die schöpferische Kraft der Musen anzuknüpfen. Ihre Leistungen tragen dementsprechend die Merkmale hoher Musenkunst: Sie vermögen den Menschen im Innersten zu berühren und ihn in seinem Denken und Fühlen zu heben.

Wesenheit geschaute Erinnerung. Der griechische Schriftsteller *Aristides* (117 bis um 187 n. Chr.) berichtet von einem heute nicht mehr vorhandenen Zeushymnos des Dichters *Pindar* (um 522 bis nach 446 v. Chr.), der die Bedeutung der Musen begründet: Gemäss diesem hat Zeus den Musen den Auftrag erteilt, die »grossen Schöpfungswerke« und die »Weltordnung« mit Worten und *musiké* »preisend auszuschnücken« und ihren Sinn zu verkünden (Über die Rhetorik II 142).

Die Musen erfüllen ihre Aufgaben sowohl im Olymp als auch auf Erden. Wie Homer berichtet, verschönern sie mit ihrem Gesang das Mahl der göttlichen Wesenheiten; hier rühmen sie Zeus und die himmlischen Familien. Wenn die Musen singen,

»dann füllt sich das grosse Herz ihres Vaters mit Freude [...], und es hallt zurück vom schneeweiss leuchtenden Gipfel des Olymps und aus den Wohnsitzen der Unsterblichen«.

(Theog. 36 f. und 42 f.)

In diesem Bild des »Echos« wird die Wichtigkeit des Wirkens

der Musen deutlich, die durch ihren Lobpreis etwas anklingen lassen, das den ganzen Himmel erschallen lässt.

Das Rühmen und Preisen des Schöpfers erfolgt auch in der irdischen Schöpfung: Hier kommt als ein wesentlicher Aspekt der musischen Aufgabe die *Belehrung* hinzu. Die Musen unterrichten den Menschen über die *Bedeutung* der Welt; sie künden nach Hesiod

»aller Dinge Gesetz und rühmen das sorgende Wesen und Walten der Himmlischen«.

(Theog. 66)

Die Belehrung durch die Musen ist ein *Wecken der Erinnerung*: Die himmlischen Lehrerinnen bringen dem Menschen verlorenes, vergessenes Wissen wieder ins Bewusstsein. Diese Aufgabe klingt bereits in ihrem Namen an: Die etymologische Wurzel von *Musa* wird sowohl auf *mosthai* (= nachforschen, erkunden) als auch auf *mimnéskein* (= erinnern) zurückgeführt. Der Bezug zur Erinnerung zeigt auch ihre Herkunft, die Abstammung von der göttlichen Mnemosyne (= Erinnerung).

Im Platon-Dialog »Gastmahl« erklärt Agathon, worin nach Auffassung der ionischen Griechen das eigentliche Ziel der Musen in ihrem Bemühen um den Menschen besteht:

Der Musen Kunst [und Anliegen] ist es, alle, die sich einst vom Höheren entzweiten und in die Tiefe stürzten, wieder [mit dem Höheren] zu versöhnen; denn unmöglich kann ja zwischen den Gestürzten und den Höheren eine Harmonie entstehen, solange sie nicht wieder versöhnt sind. Harmonie ist Übereinstimmung, und Übereinstimmung ist Eintracht. Eintracht aber kann zwischen den gegensätzlich Gewordenen nicht sein, solange sie nicht wieder versöhnt sind; und solange sie entzweit sind und keine Eintracht herrscht, können sie auch unmöglich wieder zusammenfinden, so wie ein Gleichmass zwischen einem schneller und einem diesem gegenüber langsamer Werdenden auch nur entstehen kann, wenn beider Streben wieder das gleiche wird. Ähnlich wie bei der Heilkunst [...] weiss also auch die Musenkunst [dem Einsichtigen] Harmonie einzuflössen, indem sie

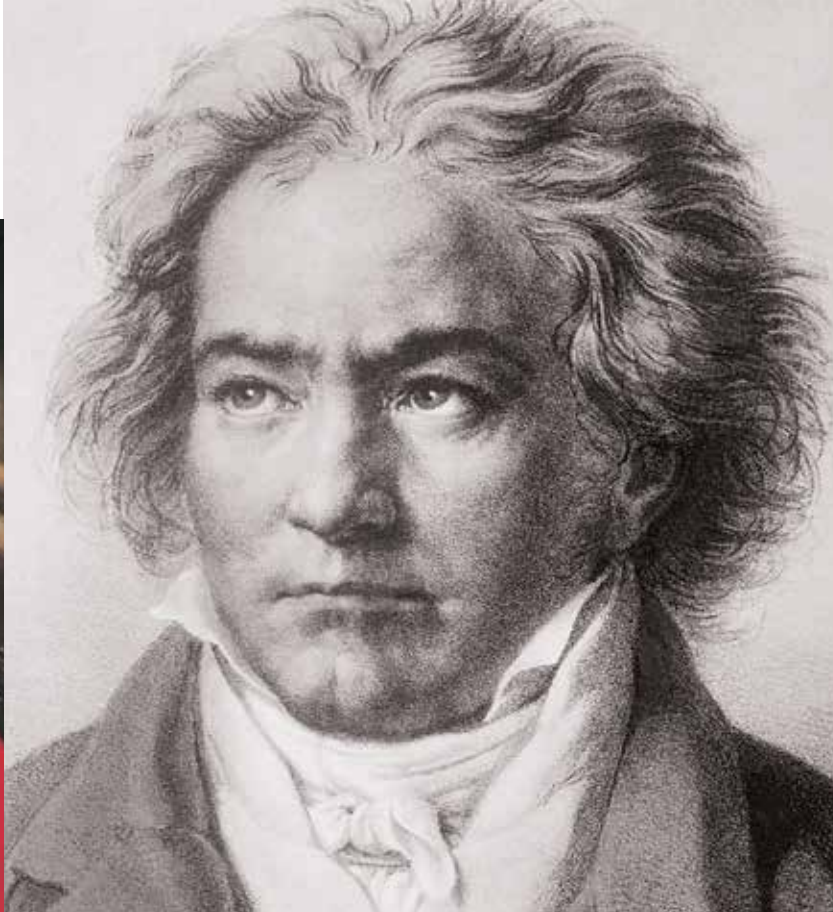


[bei den Entzweiten] die Sehnsucht nach Eintracht mit dem jeweils andern weckt.

(Gastmahl 187 a–c)

Die Kunst der Musen ist demnach die Wissenschaft, den Menschen mit dem Hohen zu versöhnen, in seine Seele Harmonie und Wahrheit zu pflanzen. Im Dialog »Timaios« wird dieser Sachverhalt in Bezug auf die *Tonkunst* aufgezeigt. Die Harmonie der Musik,

»deren Bewegungen verwandt sind mit den Umläufen in unserer Seele, ist von den Musen dem, der in vernünftiger Weise den Dienst dieser göttlichen Persönlichkeiten in Anspruch nimmt, nicht zum Zwecke irgendwelcher unvernünftiger Lust, worin heutzutage ihr Nutzen zu bestehen scheint, gegeben worden, sondern als Beihilfe gegen den unharmonischen Zustand unserer Seele, deren Umläufe dadurch zu geregelter Gestalt und



zur Übereinstimmung mit sich selbst gebracht werden sollen. Und auch der Rhythmus [Takt] ist uns wegen unserer Neigung zur Masslosigkeit und des Mangels an Anmut, wie sie sich in der Geistesverfassung der meisten zeigen, als Helfer von ebendenselben zu dem nämlichen Zwecke verliehen worden.«
(Timaios 47 d–e)

DIE MUSIKÉ BEINHÄLTET NICHT NUR MUSIK

Der Begriff *musiké* bedeutete ursprünglich nicht nur Musik, also Tonkunst. Die Musenkunst ist vielmehr etwas Umfassendes; denn als Sendboten des Olympos kündeten die Musen ja, wie bereits erwähnt, von den Gesetzen »aller Dinge«. Sie sind daher die Lehrerinnen in allen Künsten und Wissenschaften. *Musiké* bezeichnete ursprünglich »jede Geist und Gemüt bildende Betätigung« (Meyers Lexikon). Die Einengung des Begriffs auf die Musik, wie wir es heute kennen, geschah erst später, wie es scheint im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr., im Anschluss an das Aufkommen berufsmässiger virtuoser Musikausübung.

Nach Auffassung der ionischen Griechen kann jeder Mensch, nicht nur der Musiker oder der Dichter, ein Musenzögling werden. Die Ionier führten jedes schöpferische Wirken sowie jede Einsicht im Streben nach Wahrheit und Harmonie letztlich auf den Beistand der Musen zurück. Ihrer Ansicht nach sind es diese göttlichen Wesenheiten, die den Sterblichen die *Kraft* vermitteln, um überhaupt im hohen Sinne kreativ tätig werden oder um entsprechende Erkenntnisse gewinnen zu können. Gemäss diesem Verständnis kann jeder Mensch, der wahrheitsliebend ist und sich um Tugenden bemüht, von den Musen inspiriert und ein Empfänger ihrer Kraft werden, sei es die junge Frau, der junge Mann, die für ihr Leben entscheidende Weichen zu stellen haben, sei es die Mutter und der Vater, die in der Erziehung ihrer Kinder die richtigen Wege suchen, sei es der Naturforscher, der die Gesetze der Schöpfung ergründet, sei es der Rechtsgelehrte, der sich um die Wiedergewinnung gerechter Gesetze bemüht, sei es der Arzt, der um das Erkennen und das Heilen von Krankheiten ringt, oder sei es der Philosoph, der höhere



Muse Musa Musiké

Die Gesetze der musiké gelten nicht nur in der Musik. Auch Maler schöpfen aus der Vollkommenheit, wenn sie von der Herrlichkeit der Farbenpracht nehmen und diese zur Erbauung ihrer Mitmenschen zu mischen verstehen.

Frederic Edwin Church, Die Niagarafälle von amerikanischer Seite her, 1867
Claude Monet, Argenteuil, 1875

Einsicht in die Gesetze von Sein und Werden gewinnen will. Aufgrund dieser Betrachtungsweise sehen wir beispielsweise Sokrates am Beginn einer schwierigen Erörterung den Beistand der Musen herbeifließen. Diese Bitte ist der Ausdruck der Überzeugung; Wenn die Diskussion im Sinne der himmlischen Wesenheiten verlaufen und zu Einsicht führen soll, dann muss an jene Quelle angeknüpft werden, die die Kraft zur Einsicht auch tatsächlich vermitteln kann (beispielsweise Phaidros 237 a).

INSPIRATION – EIN VIELSCHICHTIGES FORSCHUNGSFELD

Die ionischen Griechen gehörten neben den Israeliten zu den ersten, die sich eingehend mit der Frage

auseinandersetzen, an welche Kräfte der Mensch anknüpfen könne und welche Mächte so auf sein Denken und Handeln Einfluss nähmen. Eine Behandlung dieser Thematik findet sich im »Gastmahl« Platons. Dieses Gespräch macht deutlich, wie von ionischen Griechen bezüglich der Quelle von Inspiration sowie der Art ihrer Kraft klar differenziert wurde. Für sie war es offensichtlich, dass nicht jede Inspiration von den Musen stammt beziehungsweise nicht jedes Werk mit Hilfe jener hohen, heilsamen Kräfte entstanden ist, die die Musen von ihrem Anführer, vom olympischen Eros, vermittelt erhalten. Unübersehbar kann der Mensch in seinem Denken und Wirken auch an niedere Kräfte anknüpfen, die in völligem Gegensatz zu denjenigen der Musen stehen; es

sind düstere Kräfte, die den Menschen in seiner niederen Gesinnung unterstützen und ihn von Wahrheit und Harmonie ablenken. Die ionischen Griechen sahen den Ursprung dieser Kräfte im hadischen Eros, der auf Verderben sinnt und Zwietracht und Leid zu verbreiten sucht (vgl. hierzu die Artikelreihe zum »Gastmahl«, Hefte 2 bis 6/1995).

Die Unterscheidung zwischen diesen gegensätzlichen Kräften und ihren Quellen galt in der ionischen Philosophie als eine Pflicht. Es gehörte hier zur Forderung nach Selbsterkenntnis, zum berühmten Imperativ des »Erkenne dich selbst« (gnóthi seautón), sich Rechenschaft darüber zu geben, an *welche* Kraft man selber anknüpft; es gelte zu überlegen, *was* man mit seinem Handeln bewirke und *wem* man



sich somit als »Werkzeug« hingebe (vgl. Ion 534 d). Platon thematisiert im »Gesetz« das Übel, sich zum Sprachrohr von Niedrerem zu machen. Er verurteilt hier namentlich jene 'Dichter', die sich »bacchischem Taumel« hingeben und durch ihr unvernünftiges Treiben die *musiké* »verleumden« (Gesetze 700 d–e).

Wie aus ihrer Literatur hervorgeht, differenzierten die ionischen Griechen die auf den Menschen wirkenden Kräfte nicht nur hinsichtlich ihrer Qualität und ihres gegensätzlichen Ursprungs. Sie unterschieden auch verschiedene Formen und Grade der Inspiration. In den Dialogen Platons finden wir die Erwähnung von Menschen, die aufgrund einer besonderen Naturanlage von der Quelle ihrer Inspiration in einem Ausmass

»ergriffen« werden können, dass ihre eigene Persönlichkeit, ihr eigenes Denken, während der Inspiration ganz in den Hintergrund tritt (vgl. Gesetze 719 c; Apologie 22 b–c, Ion 534 a). Neben der Erwähnung dieser speziellen und seltenen Form von Inspiration finden sich in der Literatur vor allem Zeugnisse für jene allgemeinen, vielfältigen Fälle, in denen sich eine Inspiration – sei es nun eine hohe oder eine düstere – mit der *Eigenleistung* des Menschen, mit seiner eigenen Kraft und seinem eigenen Denken und Wollen verbindet: Das entstehende Werk oder die resultierenden Gedankengänge sind das Ergebnis eines *Leistungsverbundes*; sie tragen neben dem Merkmal des Inspirativen auch das Gepräge des Menschen, der das inspirativ Aufgenommene mit seiner

eigenen Persönlichkeit, mit seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Willen verwebt.

Als eines der ältesten Zeugnisse für die Verbindung von Eigenleistung und Inspiration gilt in der Fachliteratur (Barmeyer) die Stelle in der »Odyssee«, wo der Sänger Phemistos erklärt:

»Wohl habe ich mich selbst belehrt,
doch die Keime zu vielerlei Weisen
pflanzte mir ein Gott ins Herz.«
(XXII 347 f.)

ÜBER DIE BEDINGUNGEN VON INSPIRATION

Den ionischen Griechen war in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema Inspiration vor allem die Frage bedeutsam, auf welche Weise

der Mensch Niederes in sich überwinden und wie er an die *hohe, heilsame Kraft* des olympischen Eros anknüpfen könne. Als eine erste Voraussetzung hierzu galt ihnen die Bescheidenheit, die Grenzen des eigenen Wissens und Könnens zu erkennen. Eine weitere Bedingung sahen sie in der Sehnsucht nach Wahrheit. Diese Haltung zeigt sich in exemplarischer Weise in der folgenden Bitte Homers:

*»Kündet, ihr Musen, mir jetzt,
die ihr olympische Höhen bewohnt:
Denn ihr seid göttliche Wesen
und wart bei allem und wisst es.
Unser Wissen ist nichts,
wir horchen allein dem Gerüchte:
Welches waren die Fürsten
der Danaer und ihre Gebieter?
Nie könnt' ich die Schar
verkünden oder nennen,
hätt' ich auch zehn Kehlen
und zehn redende Zungen,
wär' unverwüstlich die Stimme
und ehern das Herz mir geschaffen,
wenn nicht die olympischen Musen, die
Töchter des Aigiserschütterers,
mich darüber unterrichteten, wie
viele vor Troja kamen.«*
(Il. II 484 ff.)

Die Griechen betrachteten das Vermögen des Einzelnen, an die Kraft der Musen anzuknüpfen beziehungsweise von diesen inspiriert zu werden, nicht bei jedem Menschen gleich. Eine Sonderstellung nehmen ihrer Ansicht nach diejenigen ein, die über ein entsprechendes Talent verfügen. Von ihnen sagt Hesiod, dass die Musen sie schon bei der Geburt anblickten und ihnen erquickenden Tau auf die Zunge fließen liessen (Theog. 81 ff.). Es ist dies der Hinweis auf jene Menschen, die in besonderem Ausmass fähig sind, das mit dem 'inneren Auge' Geschaute oder das mit dem 'inneren Ohr' Gehörte sinnlich wahrnehmbar wiederzugeben. Es sind dies jene, die zu grossen Meistern ihres Fachs werden und die, sei es als Künstler oder sei es als Vertreter eines anderen Gebiets, aussergewöhnliche Leistungen vollbringen.

Doch unabhängig davon, ob jemand nun in aussergewöhnlichem oder nur in geringem Mass an die

Kraft der Musen anzuknüpfen vermag, gelten für jeden, der ein Musenzögling werden will, dieselben Bedingungen: Neben dem Bekenntnis der eigenen Unwissenheit und der Bitte um Erkenntnis tritt als weiteres Element die Dankbarkeit. Wenn Hesiod von den Musen angewiesen wird,

*»ihrer selbst zu Beginn und am Ende
immer zu gedenken«,*
(Theog. 34)

so wird ihm ausdrücklich mitgeteilt, sich inne zu werden, wem er seine Begabung sowie die Kraft für seine Leistungen zu verdanken hat. Dieses Erinnertwerden an die Musen und vor allem der Dank gegenüber ihrem Auftraggeber war den Griechen von besonderer Wichtigkeit. Sie werteten es als einen Frevel, den Urheber von Erkenntnis und Talent nicht entsprechend zu würdigen; diese Verleugnung des olympischen Eros und letztlich von Zeus galt als ein grosses Vergehen, das nicht ungestraft bleibt. So berichtet Homer in der »Ilias« vom Sänger Thamyris, der mit seinen Fähigkeiten prahlte und im Hochmut den wahren Meister vergass:

*»Doch die Zürnenden [Musen] strafen
mit Blindheit jenen und nahmen
ihm den holden Gesang und die Kunst
der tönenden Kithara.«*
(II 599 ff.)

»Mit Blindheit strafen« ist hier wohl in erster Linie sinnbildlich zu verstehen, in der Bedeutung von: Hinwegnehmen der Kraft, die zu Einsicht führt.

Mit der Schilderung dieser schweren Konsequenzen weist Homer darauf hin, dass das Geschenk der Inspiration mit einem Auftrag verbunden ist: Wem die Musen von den göttlichen Kräften spenden, wer durch ihren Beistand zu höherer Erkenntnis oder zu besonderen Werken gelangen darf, der hat Entsprechendes zu leisten. So galt den Griechen der Musenzögling als ein Diener der Musen, der das Erhaltene in ihrem Sinne weiterzugeben hat (Theog. 100). Das heisst:



Da es die Aufgabe der Musen ist, den Schöpfer zu preisen, von der Ordnung und der Bedeutung der Welt zu künden und Entzweites wieder zusammenzufügen, so haben die von ihnen Beschenkten in demselben Sinn und Geist zu wirken. Diese Verpflichtung sahen die Griechen aber nicht nur für die direkten Empfänger der Inspiration, sondern für alle, die von den Werken der Musenkunst profitieren – mit anderen Worten: Niemand darf die hohen Werke, sei es aus der Kunst oder der Wissenschaft, mit Gleichgültigkeit oder als blosser Nutzniesser hinnehmen; vielmehr hat jeder sich der Geschenke dankbar bewusst zu sein und entsprechend seinen Möglichkeiten am Auftrag der Musen mitzuwirken. Diese allgemeine Verpflichtung dokumentiert das Gleichnis, das Sokrates im Dialog »Ion« gibt: Er spricht hier von einem Stein, der »von Euripides als Magnet bezeichnet wird«, der nicht nur die Kraft hat, eiserne Ringe anzuziehen, sondern der auch in der Lage ist, seine magnetisierende Kraft den eisernen Ringen zu übertragen,

*»so dass sich zuweilen eine lange Kette
von eisernen Ringen bildet. Die Anziehungskraft aller einzelnen Glieder
geht aber auf jenen Stein zurück. Ebenso erfüllt die Muse selbst zunächst die
Dichter mit göttlicher Begeisterung,
und indem durch diese Begeisterten
wieder andere [die Sänger und im*

Auch in der Wissenschaft spielen bei der Entdeckung von Naturgesetzen neben Fachwissen und Fleiss Inspiration und Intuition eine wichtige Rolle. Im Wissen darum, dass unermüdliche Arbeit die Voraussetzung für den Erhalt von wissenschaftlicher oder technischer Erkenntnis ist, meinte einst Thomas A. Edison: »Genius is one per cent inspiration, 99 per cent perspiration« (Genialität ist 1 Prozent Inspiration und 99 Prozent Schweiss). Die Ehrfurcht vor dem Prozess der Erkenntnis zeigt sich in der Tradition früherer Wissenschaftler, aus ihren Entdeckungen keinen eigenen finanziellen Nutzen zu ziehen. »Entdeckungen und ihre Folgen gehören der Allgemeinheit« – so war es die Haltung eines Wilhelm Conrad Röntgen oder des Ehepaars Marie und Pierre Curie.



Glühlampe, 1900
Foto von Urankristallen, die zur Entdeckung der Radioaktivität führten, 1896
Eine der ersten Röntgenaufnahmen von Wilhelm Conrad Röntgen, 1896



weiteren die Zuhörer] in Begeisterung versetzt werden, bildet sich eine ganze Kette.«
(533 d-e)

ZEUGNISSE VON KOMPONISTEN

Vieles vom Wissen der Griechen über die musische Inspiration wurde in der Folgezeit weitergetragen. Es fand und findet durch entsprechende Erfahrungen auch immer wieder von neuem Bestätigung; denn das Erleben von Kräften, die zu hoher Kreativität und zu Erkenntnis verhelfen oder die heilsam wirken, ist eine Alltagserfahrung. Dementsprechend sind

in der heutigen Umgangssprache der Begriff der Inspiration oder derjenige der Intuition oder des Geistesblitzes gang und gäbe. Auffallend ist allerdings, dass man sich heute über den Ursprung dieser Kräfte im allgemeinen keine weiteren Gedanken macht. Vielmehr ist man im Sinne des von Homer geschilderten Sängers Thamyris der Meinung, die Kraft für seine Leistungen und Erkenntnisse oder für seine Gesundung allein aus sich selber zu schöpfen; oder man spricht davon, Kraft und Inspiration aus der Natur zu tanken, ohne danach zu fragen, woher denn diese ihre Wirkkraft hat.

Es gab jedoch in allen Epochen, und gibt es auch heute, immer wieder Persönlichkeiten, die sich mit der Frage nach der Quelle hoher Inspiration näher auseinandersetzten. Entsprechende Äusserungen sind von Vertretern verschiedener Künste und Wissenschaften erhalten. Im folgenden wollen wir Zeugnisse von berühmten Komponisten wiedergeben und damit an die eingangs gemachte Feststellung anknüpfen, wonach die Musik von grossen Meistern im Innersten zu bewegen vermag. Was die zitierten Persönlichkeiten über ihre Erfahrungen berichten, sind wertvolle Informationen, die ein näheres Bild sowohl über den Vorgang der Inspiration als auch über den Leistungsverbund zwischen dem Menschen und der ihn inspirierenden Kraft zu geben vermögen.

DIE ANRUFUNG DER MUSE

In der Tonkunst waren es bezeichnenderweise gerade herausragende Meister, die sich – wie ihre eigenen Aussagen belegen – über den eigentlichen Ursprung ihrer schöpferischen Kraft Rechenschaft zu geben und sich die damit verbundenen Verpflichtungen bewusst machen suchten.

So dokumentiert beispielsweise die Praxis der bereits erwähnten Komponisten Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn, ihre Kompositionen mit dem Lobpreis »Soli Deo Gloria«, allein zur Ehre Gottes, oder in ähnlicher Art zu beschliessen oder, wie Haydn, die grösseren Partituren mit den Worten »In Nomine Domini« zu beginnen, das Bekenntnis, in wessen Auftrag sie sich fühlten. Für Bach war die wahre Tonkunst eine göttliche Kunst, die hohe Gesetze zu erfüllen und ein Gleichnis der Weltharmonie zu sein hat:

»Wo dies nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Music, sondern teuflisches Geplerr und Geleyer.«

Diese Ansicht vertrat auch Ludwig van Beethoven. Johann Andreas Stumpff, ein Harfenfabrikant aus England, überliefert eine diesbezügliche Äusserung Beethovens, die dieser ihm gegenüber anlässlich einer gemeinsamen Wanderung machte; angesichts

der herrlichen Natur sprach Beethoven über seine Gefühle und Empfindungen:

»Ja, von oben muss es kommen, das, was das Herz treffen soll; sonst sind's nur Noten, Körper ohne Geist, nicht wahr? Was ist Körper ohne Geist? Dreck oder Erde, nicht wahr? Der Geist soll sich aus der Erde erheben, worin auf eine gewisse Zeit der Götterfunke gebannt ist, und ähnlich dem Acker, dem der Landmann köstlichen Samen anvertraut, soll er aufblühen und viele Früchte tragen und also vervielfältigt hinauf zur Quelle emporstreben, woraus er geflossen ist.«

Wie die Griechen einst um den Kuss der Musen baten, betrachteten es auch später geborene Tonkünstler als eine Notwendigkeit, sich bewusst auf die Quelle der schöpferischen Kraft einzustellen. So bekannte Johannes Brahms (1833 bis 1897) wenige Monate vor seinem Tod gegenüber Arthur M. Abell, einem amerikanischen Musikkorrespondenten der Associated Press und der Press of Great Britain, der in den Jahren zwischen 1890 und 1918 mehrere Gespräche mit berühmten Komponisten über die Entstehung ihrer Meisterwerke geführt hatte, er müsse sich für seine Arbeit zuerst in die »richtige Stimmung« versetzen. Dies heiße für ihn, sich zu verinnerlichen und der Frage nach den Grundlagen schöpferischen Wirkens nachzuzinnen:

»Dies ist der erste Schritt. Wenn ich den Drang in mir spüre, wende ich mich zunächst direkt an meinen Schöpfer und stelle ihm die drei in unserem Leben auf dieser Welt wichtigsten Fragen – woher, warum, wohin? Ich spüre unmittelbar danach Schwingungen, die mich ganz durchdringen. [...] Diese Schwingungen nehmen die Form bestimmter geistiger Bilder an, nachdem ich meinen Wunsch und Entschluss bezüglich dessen, was ich möchte, formuliert habe, nämlich inspiriert zu werden, um etwas zu komponieren, was die Menschheit aufrichtet und fördert – etwas von dauerhaftem Wert. [...] Ich denke immer über alle Dinge nach, bevor ich anfangen zu komponieren.«

Von der Verinnerlichung sowie der Bitte um höhere Unterstützung spricht auch Giacomo Puccini (1858–1924). Als er von Abell nach Einzelheiten in seinem Arbeitsprozess gefragt wurde, antwortete er:

»Ich erfasse zuerst die ganze Kraft des Ichs in mir. Dann spüre ich das brennende Verlangen und den starken Entschluss, etwas Würdiges zu schaffen. Dieses Verlangen, dieses Sehnen schliesst das Wissen ein, dass ich mein Ziel erreichen kann. Dann bitte ich die Macht, die mich schuf, inbrünstig um Kraft. Diese Bitte, dieses Gebet, muss sich mit der Erwartung paaren, dass diese höhere Hilfe mir gewährt wird.«

DANKBARKEIT UND EHRFURCHT

Eine weitere Übereinstimmung mit den Erklärungen der Griechen bezieht sich auf die Dankbarkeit und die Ehrfurcht gegenüber dem Ursprung der hohen Inspiration. Ein Beispiel dafür ist Joseph Haydns Reaktion auf die Kritik an seinem Oratorium »Die Schöpfung«: Der damalige Wiener Erzbischof Migazzi wollte die Aufführung des Chorwerks in katholischen Kirchen verbieten, weil ihm – wahrscheinlich aufgrund seines Standedenkens – das hier gezeichnete Bild des Schöpfers als Werkmeister und Ingenieur missfiel. Dem Erzbischof schien die Vorstellung, dass an der Schöpfung gearbeitet werden musste, unwürdig; er selbst war, wohl ebenfalls aufgrund von Standedenken, zu einer buchstäblichen Auslegung von Johannes 1, 3 gelangt und daher der Meinung, die irdische Schöpfung sei durch das bloße Aussprechen eines »Wortes« entstanden. Haydn war über das Ansinnen, sein Werk in die weltlichen Konzertsäle zu verbannen, empfindlich getroffen, und er fand für seine Kritiker, wie wir gleich sehen werden, deutliche Worte. Der eigentliche Grund für seine Empörung wird verständlich, wenn man die Umstände betrachtet, unter denen Haydn gerade dieses Werk erarbeitet hatte. Gegenüber seinem Biographen Georg August Griesinger

hatte er sich hierüber mit folgenden Worten geäußert:

»Ich war nie so fromm als während der Zeit, da ich an der "Schöpfung" arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, dass er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möge.«

In diesem Sinne lautete auch Haydns Antwort an einen Bewunderer, der ihn für die Urheber-schaft der ergreifenden Stelle »Es werde Licht!« beglückwünschen wollte:

»Nein! Nicht von mir – es kam von oben!«

In Anbetracht des Wissens, bei der Arbeit an diesem Werk aus einer höheren, geistigen Quelle geschöpft haben zu dürfen und reich beschenkt worden zu sein, musste Haydn die Angriffe der Kirche als eine unerhörte Missachtung dieser höheren Macht auffassen. Diese Undankbarkeit war es, die den bescheidenen Mann, der sonst nie Aufhebens um sich oder sein Werk machte, so entrüstete und ihn deutlich werden liess:

»Seit jeher«, schrieb er im Hinblick auf seine Kritiker, »wurde Gottes Schöpfung als das erhabenste, Ehrfurcht einflößendste Bild für den Menschen angesehen. Dieses grosse Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine anderen Wirkungen zur Folge haben, als diese ehrfürchtigen Gefühle im Herzen des Menschen zu erhöhen und ihn in eine empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinzustimmen. Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?«

Er sei überzeugt, schloss Haydn, dass die Menschen mit weit gerührteren Herzen aus seinem Oratorium als aus gewissen Predigten herausgehen dürften und dass keine Kirche jemals durch eine Aufführung seines Oratoriums entheiligt werden könne. Wenn die Hetze gegen sein Werk nicht aufhöre, werde er sich an Kaiser Franz und seine Gemahlin wenden, die



Inspiration hat viele Gesichter. Nicht jedes Werk, nicht jede Erfindung beruht auf Inspiration der Musen, deren Ziel es ist, den Menschen zu Harmonie zu führen. Ein Beleg für die Unterschiedlichkeit von Inspiration ist die Aussage des österreichischen Aktionisten Arnulf Rainer über seine Empfindungen während seiner Arbeit: »Wenn ich zeichne, bin ich aufgeregt, spreche mit mir selbst, verziehe mein Gesicht, beschimpfe Leute, bewege und verwandle mich permanent als Leib, Charakter und Person [...]. Das übliche Leben gilt mir nichts und interessiert mich nicht.«

Nuklearwaffentest; Missbrauch der Kernenergie für militärische Zwecke
 Arnulf Rainer, »Übermalung Schwarz auf Braun«, 1954/56
 Sänger der Heavy-Metal-Gruppe »Judas Priest«, die man in den USA vor Gericht wegen ihrer Botschaft »Do it, do it« im Song »Beyond the realms of death« für den Selbstmord zweier Jugendlicher im Jahr 1985 verantwortlich zu machen suchte



»dieses Oratorium mit wahrster Rührung angehört und ganz von dem Werte dieses heiligen Werkes überzeugt sind.«

ÜBER DEN VORGANG DER INSPIRATION

Was berühmte Komponisten über ihre Erfahrung von Inspiration in Worte zu fassen vermochten, gibt wertvolle Einblicke in Gesetze, die allem hohen schöpferischen Wirken und jedem Erkenntnisprozess zugrunde liegen. Ihre Äußerungen sind daher von generellem Interesse; sie geben Anstoss, um ganz allgemein über die Entstehung von Gedanken nachzusinnen.

Inspiration wird vom Menschen offenbar in unterschiedlicher Weise erfahren. Viele nehmen sie als etwas »Flüchtiges« wahr, als etwas, das ihnen zwanglos zufällt. Beethoven antwortete dem jungen Musiker Louis Schlässer auf die Frage, auf welche Weise er die Ideen erhalte:

»Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen, sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar; ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich beim Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.«



In diese Richtung gehen auch die Worte von *Richard Strauss* (1864 bis 1949), die er in einem Gespräch mit *Arthur M. Abell* äusserte:

»Oft kommen mir die Gedanken, während ich hier spaziergehe. Ich notiere sie mir sofort, denn mein Skizzenbuch begleitet mich immer. Es ist äusserst wichtig, die Gedanken sofort festzuhalten, damit sie sich nicht verflüchtigen. Ich schlage dann öfters in diesen Aufzeichnungen nach, was mich in dieselbe Geistesverfassung versetzt, die die Ideen gebar; so entwickeln und weiten sie sich. Ich glaube fest an das Keimen der Idee.«

Verschiedene Musiker berichten, sie erhielten ihre Ideen oft in Situationen, in denen sie sich im Geiste von der Schwere des Alltags zu lösen vermochten. So erklärte *Max Bruch* (1838–1920) in Bezug auf sein berühmtes g-Moll-Violinkonzert:

»Mir sind meine schönsten Melodien im Traum eingefallen. Ich habe praktisch das ganze Konzert in einem schlafähnlichen Zustand komponiert, wobei ich allerdings bei Bewusstsein blieb.«

Diese Aussage erinnert an das Bekenntnis *Georg Friedrich Händels* (1685–1759), der nach der Entstehung des »Messias«, den er nach wenigen Wochen einer verwunderten Umwelt präsentierte, in Anlehnung an das Pauluswort im 2. Korintherbrief 12, 2 sagte:

»Ob ich im Leibe gewesen bin oder ausser dem Leibe, ich weiss es nicht. Gott weiss es.«

Von einem »traumähnlichen Zustand« während des Komponierens sprach auch *Brahms*:

»Ich bin wohl noch bei Bewusstsein, aber hart an der Grenze, das Bewusstsein zu verlieren.«

Die berühmte Forderung der Griechen des »Erkenne dich selbst« beinhaltet die Ergründung, aus welcher Quelle man die Kraft für sein Denken und Handeln schöpft. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit der Frage, welche Voraussetzungen man selbst erfüllen und wo man anknüpfen muss, um im Leben zu höheren Erkenntnissen zu gelangen und die richtigen Entscheide zu treffen.

In diesem Zustand, den *Brahms* auch als ein »Schweben zwischen Schlafen und Wachen« bezeichnete, seien die Ideen, die er bewusst gesucht habe, jeweils mit solcher Macht und Schnelligkeit auf ihn eingeströmt, dass er davon nur ein paar habe fassen und greifen können:

»Ich war nie fähig, sie alle kurz zu notieren; sie kamen wie momentane Blitze und entschwanden schnell, wenn ich sie nicht auf Papier festhielt. Die Themen, die in meinen Kompositionen von Bestand sein werden, kamen alle auf diese Weise.«

VORAUSSETZUNGEN: RUHE UND UNGESTÖRTHEIT

Im Zusammenhang mit dieser Erfahrung der inneren Gelöstheit steht eine weitere Information über den Vorgang inspirativen Arbeitens. Es ist der Hinweis, während der Arbeit unbedingt ungestört bleiben zu müssen. *Brahms* nennt in seinem Gespräch mit *Abell* die Ruhe und die Abgeschlossenheit als wichtigste Voraussetzung, um in jene Stimmung zu gelangen, die er für seine Arbeit brauche:

»Wenn die Leser Ihres Buches von meinen Erfahrungen beim Komponieren

Ausdruck der eigenen Persönlichkeit

In all seinem Wirken bringt der Mensch sein eigenes Wesen und seinen eigenen Willen zum Ausdruck. So tragen auch Kunstwerke das individuelle Gepräge ihres Urhebers. Auch dann, wenn ein Künstler den Wunsch hat, Wertvolles, Hohes zu schaffen, und er auch an dementsprechende schöpferische Kräfte anzuknüpfen vermag, bringt er seine eigene Persönlichkeit mit ein. Dies bedeutet, dass auch persönliche Disharmonien, unbewältigte Probleme und, ganz generell, der Eigenwille in ein Werk einfließen können. Ein psychologisch hochinteressantes Zeugnis für das persönliche Gepräge sind beispielsweise Giacomo Puccinis Opern »Tosca« und »La Bohème«. Als der amerikanische Musikjournalist Arthur M. Abell ihn fragte, weshalb er so düstere Stoffe wie das abstoßende Drama »Tosca« von Victorien Sardou gewählt habe, wie ein so abscheulicher Stoff ihn zu solch schöner Musik habe anregen können, gab Puccini folgende Erklärung:

»Ich verstehe Ihre Überraschung. Dieses finstere, düstere, anormale Thema übte eine seltsame Anziehungskraft auf mich aus.

Auch in der Oper "La Bohème" läuft ein düsterer Faden durch das ganze Stück – die kalte, trostlose Dachkammer, die öden Dächer und Kamine, der verarmte Rodolfo, der seine Manuskripte verbrennt, um sich zu wärmen, der quälende Husten der schwindsüchtigen Mimi, ihr tragischer

einen Nutzen haben sollen, Mr. Abell, muss ich auf eine weitere Seite der Kunst mit grossem Nachdruck verweisen, nämlich die Abgeschlossenheit. Ich kann nicht einmal den Versuch machen, etwas zu komponieren, wenn ich nicht weiss, dass ich nicht unterbrochen oder gestört werde. Meine Haushälterin, Frau Truxa, hat hier in Wien dafür gesorgt, dass niemand während meiner Arbeit hereinplatzt. Die Muse ist ein sehr eifersüchtiges Wesen, wie Jehova in den Geboten, und entflieht bei der geringsten Verärgerung.«

Brahms berichtet von einem Fall, als er bei der Vertonung eines Gedichtes in seiner Arbeit gestört wurde.

»Ich war mit dem ersten Vers beinahe fertig, als ich roh unterbrochen wurde. Ich arbeitete damals in meiner Sommerwohnung und konnte trotz mehrerer Versuche nicht wieder in die richtige Stimmung kommen. Jedes Mal, wenn ich es versuchte, quälte mich die Erinnerung an diese Störung wie eine

Tod – diese ganze vom Hauch des Todes umgebene Atmosphäre, aber eine Atmosphäre, die es mir ermöglichte, mit jener höheren Macht, die wir Gott nennen, in Verbindung zu treten und die Inspirationen aus ihr zu schöpfen, die mich, nachdem ich sie in die richtige Form gebracht hatte, berühmt machten. Wenn Sie den Vorhang zum 1. Akt von "La Bohème" aufgehen sehen, erleben Sie den armen Musikstudenten Giacomo Puccini des Mailänder Konservatoriums. Meine ärmliche Behausung ist im 1. Akt dargestellt.

Als ich Henri Murgers Roman "La Vie de Bohème" als Grundlage für einen Operntext wählte, beauftragte ich Illica, den Verfasser meines Librettos, die Szenerie genau nach meiner Beschreibung jenes dürftigen Zimmers zu gestalten, in dem ich als Student im Mailänder Konservatorium gewohnt hatte. Jedes Mal, wenn ich "La Bohème" höre, sehe ich im Geist jene traurige Aussicht vor mir – jene öden Kamine und den ganzen Schmutz, der meine Jugend vergiftete. Ich ernährte mich von Brot, Bohnen und Heringen und fror manchmal so sehr, dass ich tatsächlich, wie Rodolfo in der Oper, die Manuskripte meiner ersten Kompositionsversuche verbrannte, um mich zu wärmen. [...] Ich sehnte mich nach all den schönen Dingen, die mir so gänzlich fehlten. Während jener Jahre am Konservatorium litt ich so sehr unter Armut, Kälte, Hunger und Elend, dass mein Herz verbitterte und meine Seele verkam. Ich fühle die morbide Anziehungskraft, die "La Tosca" auf mich ausübte, auf jene Zeit der Armut zurück. Es ist wahrscheinlich eine psychologische Reaktion.«

Abell bekundete Mühe, die Diskrepanz zwischen dem düsteren, schrecklichen Stoff und der schönen Musik nachzuvollziehen:

Puccini: *»Sie haben recht; die Musik und die Handlung liegen im Streit, aber solche falschen dramatischen Situationen üben eine sonderbare Anziehungskraft auf mich aus.*

Ich gestehe, dass die Arie nichts enthält, was die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit Toscas zum Ausdruck bringt. Sie weiss, ihr Geliebter wird im Nebenzimmer gefoltert, und sie kann ihn vom Tode nur retten, wenn sie ihre Ehre opfert. Nichts von alledem liegt in der Musik. Hier erkennen Sie wiederum eine sonderbare psychologische Reaktion bei mir.«

Abell: *»Die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit der Sie die menschliche Stimme und das Orchester behandeln, weist aber darauf hin, dass Sie in der Musik die wirklichen Gefühle Toscas hätten ausdrücken können, wenn Sie gewollt hätten.«*

Puccini: *»Das stimmt. Ich hätte es tun können, aber ich spürte den Drang, dem Ausdruck zu verleihen, was ich und nicht Tosca empfand. Richard Wagner hätte diese Situation kraftvoller und dramatischer behandelt, aber ich bin kein Wagner. Er hätte die Musik mit einer Tiefe an tragischem Leid belastet, die meine Kraft weit übersteigt.«*

gespenstische Vision, und schliesslich gab ich es auf. [...] Meine eigene Erfahrung geht dahin, dass, je tiefer ich in Arbeit versunken war, umso verhängnisvoller eine Unterbrechung sich erwies. Aber im ganzen blieb ich recht verschont von solch ärgerlichen Erlebnissen.«

Das Bedürfnis nach Ungestört-heit ist unter anderen auch von Beethoven überliefert. Der Maler August von Kloeber, der Beethoven im Jahre 1818 porträtierte, berichtet über seine Erfahrung mit dem Musiker:

»Bei meinen Spaziergängen in Möd-ling begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehenblieb, auf und nieder sah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. [Der Cellist] Don hatte mir gesagt, dass, wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde.«

Ruhe und Abgeschlossenheit scheint jedoch nicht bei allen Komponisten in gleicher Weise eine Voraussetzung für ihre Arbeit gewesen zu sein. So ist beispielsweise von Mozart und Schubert überliefert, sie hätten auch inmitten der grössten Unruhe und Heiterkeit komponieren können.

LEISTUNGSVERBUND

Wichtige Informationen zum Thema Inspiration geben die Äusserungen der Komponisten hinsichtlich ihrer Eigenleistung, das heisst hinsichtlich der Notwendigkeit ihrer Fachkenntnisse, ihres Fleisses und ihrer Hingabe. Für Brahms war es im Gespräch mit Abell ein grosses Anliegen zu betonen, dass seine Kompositionen »nicht die Frucht von Inspiration allein« seien, »sondern der ernstesten, mühevollen und gewissenhaften Arbeit«:

»Verfallen Sie aber nicht in den Fehler, lieber junger Freund, etwa zu meinen, dass es damit abgetan sei, weil ich der

Inspiration von oben solche Bedeutung beimesse; durchaus nicht. Der Aufbau ist ebenso wichtig, denn ohne handwerkliche Fertigkeit ist die Inspiration 'nur ein Schilf im Wind' oder 'klirrend Erz oder klirrende Zimbeln'. [...] Ich möchte, dass die Leser des Buches [von Abell] erkennen, dass ein Komponist, der etwas von bleibendem Wert zu schreiben hofft, Inspiration sowohl wie handwerkliches Können besitzen muss. [...] Ich habe fleissig an allen meinen grösseren Werken gearbeitet. Ich begann meine erste Symphonie im Jahre 1855 und legte die letzte Hand daran erst 1876.«

Auch aus einer Äusserung Beethovens gegenüber dem bereits erwähnten Louis Schlösser geht hervor, wie selbst inspirativ erhaltene Ideen mit grossem Fleiss verarbeitet werden müssen:

»Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, dass ich sicher bin, ein Thema, das ich einmal erfasst habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue, so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewusst bin, was ich will, so verlässt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren.«

Diese enge Verbindung zwischen Inspiration und eigener, hingebungsvoller Arbeit bietet eine Erklärung dafür, weshalb die Tonwerke der verschiedenen Komponisten oft in ausgeprägtem Mass die Handschrift des jeweiligen Künstlers tragen. Auch wenn viele Ideen inspirativ erhalten wurden, so ist das Kunstwerk als

Gesamtes dennoch ein Ausdruck der individuellen Persönlichkeit und Wesensart des Künstlers. Die Kraft der Inspiration verbindet sich offensichtlich mit seiner eigenen Kraft; sein Werk ist mit ein Ausdruck seiner eigenen Lebensgeschichte, seines eigenen Willens, seines Geschmacks, seiner momentanen psychischen Befindlichkeit (vgl. Kastentext S. 33). Dieses individuelle Gepräge ist auch etwas, das ein einfühlsamer Interpret oder Zuhörer wahrnimmt und das ihn, je nach seiner eigenen Befindlichkeit und Vorliebe, ansprechen kann.

DIE GESETZE DER MUSIKÉ SIND UNIVERSELL

Was die zitierten Komponisten über die Entstehung ihrer Meisterwerke berichten, vermittelt einen Einblick in grundlegende Gesetze der musiké. Es sind Gesetze, die, wie die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs zeigt, auf jedem Gebiet menschlichen Strebens Geltung haben. Was einst die Griechen unter »Muskunst« verstanden, wirkt überall, wo der Mensch um Wahrheit ringt. ☹

Bildquellen

S. 5 Mitte und 23 li.: RMN. S. 24 Mitte und re., 31 re. o. und u. sowie 32 o. li. und u.: Corbis. S. 32 o. re.: Reuters. Übrige Bilder: ABZ-Bildarchiv.

Literatur

Arthur M. Abell, Gespräche mit berühmten Komponisten, Kleinjörll bei Flensburg 1977. Pierre Barbaud, Joseph Haydn, Hamburg 1991. Eike Barmeyer, Die Museen, Ein Beitrag zur Inspirationstheorie, München 1968. Herbert Bruhn et al., Musikpsychologie, Hamburg 1993. Louise Duchesneau, The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition, Frankfurt a. M. 1986. Marcel Dobbertstein, Die Psychologie der musikalischen Komposition, Köln 1994. Joscelyn Godwin, Musik und Spiritualität, Quellen der Inspiration in der Musik von der Frühzeit bis in die Moderne, München 1989. Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Wien 1954. Heinrich Eduard Jacob, Joseph Haydn, Hamburg 1977. Annette Langen, Walter Piel (Hg.), Musik und Heilpädagogik, Frankfurt a. M. 1993. Albert Leitzmann, Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, Bde. 1 u. 2, Leipzig 1921. Ann McCutchan, The Muse that Sings, Composers Speak about the Creative Process, New York 1999. Helga de la Motte-Haber, Reinhard Kopiez (Hg.), Der Hörer als Interpret, Frankfurt a. M. 1995.