

Christoph Richter

"VOM GEDANKEN AN EINE KOMPOSITION BIS ZU DEREN AUSFÜHRUNG"

oder

"WARUM UND WIE KOMPONIERE ICH EIGENTLICH ?"

~~oder~~ : Eine didaktisch-sinfonische Dichtung

Erster Satz - Langsam, aber nicht ohne innere Erregung

oder: (Was ist "didaktische Sicht" ?)

Ich bin gebeten worden, das Thema dieser Tagung aus didaktischer Sicht zu betrachten. Wenn jemand die Möglichkeit einer solchen Perspektive in Erwägung zieht oder gar auf ihre Nützlichkeit vertraut, dann ist zu vermuten, daß es auch andere Perspektiven der Betrachtung gibt, etwa die Sicht des Komponisten, der Historie, der Psychologie, des Publikums, der Belletristik, rührend-biographischer Künstlerfilme, der Kriminalistik oder, was dasselbe ist: der GEMA, und sicher noch viele andere. Für alle diese Sichtweisen gibt es eine Fülle von spannenden Beispielen.

Es ist jedoch zu fragen, wozu solche 'Sichten' dienlich sind, d.h. was man mit ihnen sichten kann. Sollten wir uns nicht lieber gleich mit didaktisch ungebremstem Schaum in kompositorische Events stürzen, untersuchen, was andere schon im Angebot haben, in den Biographien und Psychogrammen toter und lebender Vorbilder kramen?

Vielleicht jedoch, das ist zu bedenken, kann die didaktische Sicht ja auch nützlich sein. Intime Kenner didaktischer Fein- und Trennkost nämlich wissen, daß Didaktik sich - mit einer hohen Erfolgsquote - als Frustrations-Erreger bewährt, sowohl gegen künstlerisch-praktische Übersäuerung als auch gegen fachwissenschaftliche Unterzuckerung - fachterminologisch formuliert: als didaktisches Aphrodisiatikum. (Für Studienanfänger sei hinzugefügt: Dieser schwer zu artikulierende Begriff hängt nicht mit dem Wort 'Afro' zusammen, sondern mit jener wunderschönen und schaumgeborenen Göttin Aphrodite, die alle Männer auf Zypern verrückt machte. Und eben dies hat die Didaktik mit ihr gemeinsam, nur, daß jene auch die Frauen verrückt macht, und keineswegs nur auf Zypern.

Trotzdem ist mir bei der Sache nicht ganz wohl. Die Schwierigkeit, in die mich die freundliche Einladung bringt, liegt darin, daß ich - auch nachdem und obwohl ich dreißig Jahre viel Geld mit dem Silberblick der Didaktik verdient habe - immer noch nicht so genau weiß, was es mit ihr auf sich hat. Die Schwierigkeit liegt auch darin, daß das allgemeine Verständnis und der Gebrauch des Begriffs 'Didaktik' von nebelhaft verschwommener Schönheit sind. Einverständnis besteht eher darüber, daß es zum guten Ton in einer Musikhochschule gehört - deren Markenzeichen gute Töne ja sind - mit Didaktik etwas Abfälliges oder Verächtliches über Schulmusik, über Lehren und Lernen auszudrücken.

Für viele ist Didaktik beinahe etwas Unanständiges, etwas, das man bestenfalls mit spitzen Fingern in den Mund nimmt oder womit man Kollegen herabsetzen kann: Didaktiker verstehen nichts von den Sachen und Fakten; sie reden nur

das hohe
Bewußt
ohne

+

über sie. Sie analysieren und paralisieren selbstverständliche Vorgänge und Zusammenhänge; sie ersetzen Können durch here und leere Reflexion. Didaktiker werden zumal an Musikhochschulen nur akzeptiert (dafür bin ein von Kummer gezeichnetes Exemplar), soweit es ihnen gelingt, ihr beklagenswertes didaktisches Schicksal verbergend, sich als Künstler oder Fachwissenschaftler auszugeben. An allen Hochschulen wird über Didaktik gleichzeitig geringschätzig und ahnungslos geredet. Dies hat, wie mir scheint, mehrere Gründe, deren mensa-gebrutzelte sowie senatsseitig abgestimmte Mischung ich andeuten möchte, bevor ich die eigentümliche didaktische Sicht über die Frage nach dem Komponieren in fahlem Gegenlicht erstrahlen lasse.

1) Es liegt an den Didaktikern selbst, an ihrem dahinsiechenden Selbstbewußtsein gegenüber denen, die genau das können und dürfen, was ihnen selbst verwehrt ist oder - noch schlimmer - woran es ihnen mangelt.

2) Es liegt an jener Eigenart mancher Didaktiker, die Gegenstände und Fragestellungen des Faches nicht ernst zu nehmen, sondern sie eher als austauschbare oder gar störende Dekorationen für ihre Thesenpaläste und Theorieparks zu mißbrauchen oder sie als profane Niederungen ihrer Höhenflüge zu verachten.

3) Es liegt - dies ist die Umkehrung - am Unvermögen oder Unwillen, didaktische Überlegungen und Handlungen aus der gekonnten (oder wenigstens bemühten) Beschäftigung mit den Gegenständen und Fragestellungen zu entwickeln und zumindest an ihnen im Konkreten aufzuzeigen.

4) Es liegt andererseits daran, daß sich kaum ein Künstler und Fachwissenschaftler die Mühe macht, sich auf didaktische Fragestellungen einzulassen, obwohl jeder von ihnen nicht nur mit ihnen dauernd konfrontiert und subkutan beschäftigt ist - er mag machen, was er will - sondern vor allem selbst didaktisch tätig ist: im Umgang mit sich selbst und noch mehr in der gemeinsamen Arbeit mit Studierenden.

5) Das Unverständnis gegenüber didaktischen Fragen hat seine Wurzel auch in der Abneigung gegenüber der Selbstvergewisserung und Reflexion des eigenen Handelns und Denkens und in der weitergehenden Abneigung, diese Selbstreflexion transparent und anderen zugänglich zu machen.

Eines glaube ich sicher zu wissen: Wenn alle Hochschulfächer und ihre Lehrenden die Transparenz ihres Handelns und ihrer Lehre ernst nähmen, nämlich sie als selbstverständlichen Teil ihrer beruflichen Tätigkeit akzeptierten; wenn sie also nicht nur Meister ihres Faches, sondern auch Meister der Transparenz ihrer Selbstvergewisserung und Lehre wären, dann wären viele Probleme unseres Hochschulwesens gelöst, dann brauchten wir viel weniger Hochschulreformen; vor allem aber brauchten wir dann - Welch schöne Welt - keine Didaktik, sondern könnten auf sie - die genau besehen eine Antwort auf den Niedergang der Hochschullehre seit den 50er Jahren war - verzichten. Das wäre das Schlaraffen-

land der Hochschule anstelle des Schlaraffias verschlafener Hochschul-Nichtdidaktiker.

Die Notlösung oder Notwendigkeit, Didaktiken zu erfinden (als Ersatz für eine fehlende oder nicht funktionierende selbstverständliche Hochschuldidaktik) hat drei Gründe:

- a) den Rückzug und die Verengung der Disziplinen auf das Fachliche und Faktische,
- b) die verlorengangene Propädeutik in der allgemeinen Schulbildung,
- c) die vergessene Aufmerksamkeit auf die Beziehungen zwischen den Sachen und den Menschen (oder die vergessene Frage nach der Bedeutung der Dinge für die Menschen).

Soviel zum schlechten Ruf der Didaktik an den Hochschulen.

Ich versuche, nun einmal zum Anknipsen der didaktischen Sicht aufgefordert, in einigen allgemeinen Gedanken zu skizzieren, was ich hierunter verstehe, und ich werde diese Skizze sodann auf das Thema "Komponieren" anwenden. Wenn ich (und Sie) Glück haben, erfahren wir bei dieser Gelegenheit etwas darüber, was didaktisches Denken und Handeln sein kann, und außerdem, in welchem Sinne das Komponieren eine mögliche, immer wieder versuchte und nützliche Tätigkeit für Menschen und sogar für Schülerinnen und Schülern im Musikunterricht sein kann.

Weil ich aber im Nichtwissen sicherer bin, beginne ich mit einer Zusammenstellung dessen, was Didaktik nicht ist:

- Didaktik ist nicht Methodik, fragt also nicht (nur und sogleich) danach, auf welchen Wegen und mit welchen Hilfsmitteln man etwas machen oder erreichen kann. Fragen methodischer Art sind vielmehr eine letzte Konsequenz aus didaktischen Überlegungen

(ABER: NICHT JEDER NICHT-DIDAKTIKER IST EIN GUTER METHODIKER).

- Didaktik besteht nicht in irgendwelchen Handlungsanweisungen.

- Didaktik ist nicht die reduzierte Umsetzung von Handlungs-, Denk- und Erkenntnisweisen aus der Hochschule oder aus der sogenannten richtigen Welt, passend gemacht für kleine Kinder oder für die leider bescheidenen Möglichkeiten der Schule.

- Didaktik ist nicht die nachträgliche Rechtfertigung und Sanktionierung für das Denken und Handeln von Fachleuten oder Hochschullehrern (so daß man, etwa nach Art einer Meisterlehre, nur zuschauen müßte, wie die es machen).

- Didaktik ist keine Rechtfertigung oder Ausrede für fehlendes Können.

- Vorhandenes Können ist keine Ausrede oder Rechtfertigung für fehlendes didaktisches Denken.

Viel schwerer fällt es mir zu sagen, was ich unter didaktischer Sicht verstehe. Ich versuche es mit platonisch-züchtigen Annäherungen., zunächst als Formel, dann als Beschreibung:

- Didaktik als Formel -

Didaktik ist Nachdenken darüber, wie man Beziehungen zwischen Dingen (Ereignissen, Situationen) und Menschen stiften und pflegen kann - Beziehungen, die, entsprechend der Grundfigur der philosophischen Hermeneutik, die Struktur eines offenen Gesprächs haben. Nach dieser Auffassung ist Didaktik eine Haltung, aus der dann - im glücklichen, also seltenen Fall - ein Verhalten und Handlungen werden können, nicht aber eine Methode oder gar eine Wissenschaft.

Diese Haltung, die ich Didaktik nenne, ist ein selbstverständlicher Teil der Beschäftigung mit Dingen. Fehlt dieser Teil, handelt es sich - um auch einmal etwas Gebildetes zu sagen - um einen defizienten Modus von Wissenschaft oder Kunst.

- Didaktik als Beschreibung (dieser Haltung) -

Bei Didaktik handelt sich um eine Haltung gegenüber zwei Instanzen, um eine Haltung gegenüber Personen und um eine Haltung gegenüber Dingen, Ereignissen und Situationen.

Die Haltung gegenüber Personen, welcher ich die Qualität 'didaktisch besonders wertvoll' zuspreche, richtet sich auf drei Instanzen: auf die eigene Person, ferner auf jene, denen die (lehrende) Vermittlungshilfe gilt, und schließlich auf jene, deren Werke, Handlungen und Schicksale Gegenstand der didaktischen Bemühungen sind. Mit anderen Worten:

- Didaktisches Denken und Handeln besteht in und beginnt mit der Selbstvergewisserung über das eigene Wollen, Handeln, Verhaltungen und über die eigene Einstellung zu diesem allem.
- Didaktisches Denken und Handeln ruht ferner auf dem Versuch, jene Menschen zu verstehen, die mit den Dingen und Ereignissen verbunden sind, die es zu verstehen gilt, also in unserem Fall etwa: Komponisten, deren Kompositionsprozesse erkundet werden sollen.
- Didaktisches Denken und Handeln richtet sich - drittens - darauf, für die jeweils Anvertrauten dazusein, auf ihre Möglichkeiten, Absichten und Eigenarten einzugehen und ihnen Chancen für ihr Denken und Handeln - für ihre Selbstbildung - zu geben.

Ich erläutere diesen Teil der didaktischen Sicht noch ein wenig:

- Didaktisches Denken und Handeln besteht darin, persönliche und individuelle Beziehungen zu ermöglichen; Beziehungen, die vom eigenen Können, Engagement, von eigener Phantasie und Vorstellung geprägt sind, bestimmt auch von den eigenen Gefühlen, der mitgebrachten Erfahrung und Lebenswelt. Um mit Martin Buber zu reden: mehr von Ich-Du-Beziehungen als von Ich-Es-Erfahrungen.

Solche Beziehungen für andere zu stiften, mit anderen zu üben und sie zu pflegen (also: didaktisch zu handeln), scheint mir am ehesten möglich, wenn der Beziehungsstifter - mag er Lehrer, Hochschullehrer oder Fachmann sein - für und von sich selbst weiß, welche Bedeutung die Sache für ihn selbst hat, wie er sein eigenes Handeln und Denken strukturiert und anlegt, wovon er motiviert

und bestimmt ist, wie sich seine Beziehung entwickelt hat, wie er das Gebiet in sein Leben integriert, von welchen Kontexten sein Umgang bestimmt ist, wie er - arbeitend, erlebend und reflektierend - in seinem Gebiet wirksam ist.

Alle diese Momente tragen zu jener Selbstvergewisserung bei., die Voraussetzung für eine 'gute (d.h. didaktisch geprägte) Lehre' ist.

Die Haltung gegenüber Dingen und Ereignissen - als der zweite Strahl der didaktischen Sicht - richtet sich ebenfalls auf Dreierlei:

1) auf Erscheinungen, Ereignisse oder Situationen (in unserem Fall: auf den Prozeß des Komponierens, auf musikalische Werke und auf das Denken, Handeln und Befinden von Komponisten). Didaktisches Denken und Handeln fragt danach, wie die Dinge, Sachverhalte, Ereignisse, Situationen und Erfahrungsbereiche, um die es geht, vorkommen, erscheinen und entstanden sind.
- Dies ist eine phänomenologische Fragehaltung.

2) auf das Elementare aller dieser Erscheinungen. Didaktisches Denken und Handeln fragt danach, was den Dingen, Sachverhalten, Ereignissen und Situationen 'zu-Grunde' liegt: existenziell, historisch, psychologisch, fachlich...
danach d.h. ~~nach dem~~, was Menschen dazu bringt zu komponieren oder - als Publikum und Abnehmer - nach Musik zu verlangen.
- Dies ist eine anthropologische Fragehaltung.

3) auf Möglichkeiten praktischen Handelns. Didaktisches Denken und Handeln fragt nach den konkreten Möglichkeiten, Bedingungen, Wünschen, Zielen und Weisen, musikalische Gestalten zu erfinden, sie zu strukturieren und mit ihnen etwas darzustellen, zum Ausdruck zu bringen, mitzuteilen, sich seiner selbst zu vergewissern.
- Dies ist der handelnde oder pragmatische Zugriff.

Ich fasse die mühevollen Ausführungen zum Verständnis der 'didaktischen Sicht' so zusammen:

Meine Überlegungen zeigen, daß es "Didaktik" eigentlich gar nicht gibt, sondern daß es sich um jenes Verhalten handelt, mit dem wir üblicher- und natürlicherweise mit Menschen und Dingen umgehen, jedenfalls wenn wir uns aufmerksam und verantwortlich verhalten, - mit der erwähnten Besonderheit freilich, daß wir uns über das ~~eigen~~ Wollen, Denken und Handeln vergewissern und Verantwortung für Personen und Sachen übernehmen.

Eine solche Auffassung von Didaktik als Haltung steht gegen das, was wir Pädagogisierung nennen, d.h. gegen ein Zurechtstutzen der Lebendigkeit der Dinge zu "Stoffen", der Menschen zu "Schülern" und ihrer Beziehungen zu Lernaufgaben.

Zweiter Satz, erstes Thema - Auf der Suche nach (didaktischen) Grundtönen 1

Nunmehr versuche ich, Antworten auf die im Tagungsthema gestellten Fragen zu finden, zunächst auf die Frage, warum es Menschen gibt, die komponieren. Mir fallen vier Sorten von Antworten ein.

Die eine spricht von Berufung, von der Vorstellung des Künstlers als eines Gefäßes für göttliche Eingebung. In diese Richtung geht die Enthusiasmusdiskussion bei Platon und Aristoteles, freilich mit kritisch-ironischen Tönen. "Auf dem Dreifuß der Muse läßt der Dichter, seiner Sinne nicht mächtig, das auf ihn Einströmende willig hervorquellen"¹. Solchen Enthusiasmus waren, nach einer Einteilung Platons die Dichter und Rhapsoden, die Seher und die Philosophen teilhaftig. (Ein Zeichen für die Selbsteinschätzung der Dichter ist der bekannte Musenanruf zu Beginn eines Werkes.) Die Enthusiasmusvorstellungen erleben in der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts eine Renaissance, während ihnen bereits in der griechischen Philosophie Logik und Dialektik als kritische Instanzen zur Seite gestellt werden.

Die anderen Antworten auf das 'Warum' fallen erheblich nüchterner aus: Zum Komponieren kommen Menschen durch familiäre oder andere Umgebungseinflüsse, durch frühzeitige Vertrautheit mit Musik, durch Interesse für Strukturspiele und durch Nachahmungsinteresse, ~~wodurch auch immer~~ geweckt. Für Mozart z.B. dürfte entscheidend gewesen sein, daß er wie kaum andere unglaublich viel (verschiedene) Musik kennenlernte und mit väterlichem Nachdruck auf die Spur gesetzt wurde, mit ihren Möglichkeiten zu spielen. Menschen komponieren ferner einfach deshalb, weil Musik gebraucht wird, in welchem Umfeld auch immer zwischen Ritus und Risus, zwischen Luxus und necessitas, zwischen pecunia und peanuts, zwischen Usus und Uterus (um auch Hermann Rauhe ins Spiel zu bringen). Das Publikum verlangt nicht nur Brötchen zum Frühstück, sondern auch Klassik zum Frühstück; es verlangt nicht nur nach Wein und Weib, sondern auch nach Gesang; Menschen schmücken und brüsten sich nicht nur mit Autos, Frauen oder Männern, mit Architektur und politischem Einfluß, sondern auch mit Orchestern und angestellten Komponisten.

Die Frage, warum eigentlich jemand komponiert, beansprucht ein besonderes didaktisches Interesse deswegen, weil sie u.a. eine Antwort auf die besondere Verfaßtheit der menschlichen Gattung, auf seine besonderen Wünsche und Interessen verspricht und herausfordert.

Man kann dieser Frage in Einzelfällen nachgehen, kann Komponisten nach ihrem Antrieb und Auftrag für den schöpferischen und erfindenden Umgang mit Klängen und klanglichen Strukturen befragen. Vermutlich kämen auch einige verallgemeinerbare Auskünfte dabei heraus - musikalische Anregungen aus der Lebensumgebung und Tradition, die intensive Auseinandersetzung mit Herstellungsmodalitäten, die Lust und Geschicklichkeit im Spiel mit Strukturen, mit Wort- oder Klangwitz, mit der Veränderlichkeit von Konstellationen, ein hohes Maß an Experimentierfreude, Spielgeist, Spielsucht und Kombinatorik, eine besonders trainierte Vorstellungsgabe. Sendungsbewußtsein und so etwas wie ein

¹ Artikel "Enthusiasmus" in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 2, Darmstadt 1972 (A. Müller), Sp. 525 ff.

innerer schöpferischer Drang oder Auftrag werden ebenso zutage kommen wie hochgradiger Handwerksgeist.

Über solche Versuche hinaus ist jedoch auch die prinzipielle Frage von Interesse, was Menschen überhaupt dazu treibt, mit Farben, Figuren, Materialien aus der Natur und auch mit Klängen... - Gestalten oder Werke auszudenken, ihnen Struktur und Ausdruck zu verleihen und sie zu offenbar wichtigen Artefakten menschlicher Tätigkeit zu machen. Über dieses sonderbare und den Menschen unter den Lebewesen auszeichnende Vermögen und Verhalten haben schon viele nach Erklärungen gesucht, nach psychologischen, ethnologischen, anthropologischen, philosophischen Erklärungen.

Vor allem aber sind es Mythen, Märchen und Geschichten - also Beschreibungen und Deutungen - die metaphorisch und symbolisch zu erfassen suchen, was uns mit den Mitteln des Denkens und Systematisierens zu verstehen und zu ergründen versagt ist. Weil ich glaube, daß die alten Geschichten über das Erfinden von Musik unseren Tagungsfragen einigen Aufschluß geben können, erzähle ich ein paar von ihnen aus der griechischen Mythologie:

Pindar, der griechische Odendichter und Sänger (ca. 520 - 446 v. Chr.) erzählt gleich drei Geschichten davon, wie die Menschen zur Musik (zum Komponieren und Musizieren) gekommen sind. Die erste berichtet von dem Fräulein Euryale, die in Wehklagen und Schreien ausbrach, als Perseus ihre Schwester Medusa ermordet hatte. Weil die Göttin Athena ihr psychisch-physischer Zusammenbruch so sehr rührte, schenkte sie ihr - gewissermaßen als Therapeutikum - den Aulos, jenes Instrument, das den menschlichen Atem gestaltet und reguliert und die menschliche Stimme nachahmt. Mit dem Aulosspiel - das nicht mehr direktes, unkontrolliert artikuliertes Schreien, nicht mehr bloßer Ausdruck des 'Außer-sich-Seins' war, sondern die kunstmäßige Wiedergabe, Bewältigung und Darstellung des Wehklagens. Durch einen künstlerischen Akt wurde der Mensch in die Lage versetzt, das, was ihn bewegt und womit er auf andere Weise nicht zurechtkommt, in selbstgeschaffenem Musizieren und Erfinden mitzuteilen und zu gestalten.

Im Unterschied zur Musikerfindung als Ausdrucksgestaltung schenkte der Gott Hermes den Menschen ein Instrument (das ist die zweite Geschichte), mit welchem sie als Abbild und Mimesis die kosmische Ordnung, die Ordnung der Welt, klanglich darstellen konnten, symbolisiert zum Kosmos der tönenden Welt. Es handelt sich um die Lyra. Er spannte einfach Därme als Saiten über das Gehäuse einer Schildkröte. Er gilt deswegen auch als der Erfinder der Schildkrötensuppe.

Das Doppelprinzip der klanglichen Darstellung menschlichen Ausdrucks und kosmischer Ordnung gilt seither als Grundlage der Musik und ihrer Theorie - verwirklicht einerseits in der orgiastischen Musik der Dionysos-Feiern und andererseits in der betrachtenden, geordneten Musik der Lyra (dem Begleitinstrument zum Erzählen).²

Die Darstellung dessen, was den Menschen bewegt, mit Hilfe der kosmischen Ordnung der Töne (d.h. geordnet zu Gestalten, Formen, nach Regeln und

² dargestellt und zitiert bei Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg 1958, S. 21 - 25

Theorien), hat Hans Heinrich Eggebrecht als die gegenseitig aufeinander angewiesene und voneinander abhängige Beziehung zwischen Emotio und Mathesis beschrieben: "Musik (im europäischen Sinne) ist mathematisierte (geordnete und geplante) Emotio oder emotionalisierte Mathesis". Beides ist ineinander vermittelt.³

Das muß freilich nicht immer zutreffen. Ich kenne auch Musik mit emotional-mathematisierter Schiefelage und Gleichgewichtsstörungen. Was aber in Eggebrechts Formel eingefangen ist, sagt etwas Bedenkenswertes aus über das besondere Wesen, das wir Mensch nennen und das u.a. auch zum Komponieren befähigt ist, auf Grund der Fähigkeit, Emotion und gedankliche Ordnung zur Einheit zu bringen.

In einer dritten Geschichte beschreibt Pindar⁴ ein Hochzeitsfest des Zeus, bei welchem die Götter, nach einem Wunsch befragt, jenen bitten, "ein paar neue göttliche Wesen zu schaffen, denen es gegeben sein würde, alle seine großen Werke (...) zu besingen". Diese gottähnlichen Wesen sind die Dichter und Sänger, also auch die Komponisten als die Götter der Musikhochschulen, die den anderen und demnach auch sich selbst zur Unsterblichkeit verhelfen, denn "die Geschichte von den Taten lebt nach diesen weiter und etwas Gesagtes geht in die Unsterblichkeit ein, wenn es gut gesagt ist". Die Sänger freilich 'rückten die Geschichte zurecht ... in ...Worten, die hinfort alle Menschen bezauberten'. "Sie berichten nicht bloß, sie rückten auch zurecht" (S. 133).

Damit hat sich Pindar freilich eine kleine Bosheit erlaubt; denn das heißt ja, daß die Unsterblichkeit und die göttliche Würde der Sänger (und der Komponisten) auf dem Zurechtrücken der Wahrheit beruht - vielleicht über das, was sie von Liebe und Treue, von Mut und Heldentaten, vom schönen Leben oder von anderen Dingen berichten. Auf jeden Fall scheint hier eine Medienkritik vorweggenommen - eine Kritik der großen Zurechtrücker von Homer bis zum ZDF und SAT I sowie der angeschlossenen Werbungsindustrie.

Ich aber springe noch einmal zurück zum Verhältnis von Emotio und Mathesis im künstlerischen Schaffen des Menschen. Mir scheint, daß mit dieser Formel nicht nur die Musik und das Komponieren charakterisiert werden. Sie charakterisiert auch die Eigenart des Menschen in allgemeinerer und prinzipieller Weise, sie sagt etwas aus über uns, gleichsam als potentielle Komponisten. Das versuche ich mit Hilfe anthropologischer Erwägungen zu erläutern.

So schön es ist, wenn die didaktische Sicht aus Mythen und anderen Geschichten ihr Licht bekommt, die ja häufig mehr zum Leuchten bringen als die Notbeleuchtung wissenschaftlicher Sehversuche, so sehr können andererseits erhellende Lichtströme aufs Komponieren und auf die göttergleichen Komponisten fallen, wenn man sich von den Beschreibungen anregen läßt, die der Anthropologe Helmut Plessner formuliert hat, als er versuchte hervorzuheben, was den Menschen unter den Lebewesen sowohl auszeichnet als

³ in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, S. 45

⁴ Hannah Ahrendt, Vom Leben des Geistes, Frankfurt 1998, S. 133

auch tragisch unterscheidet (in: "Die Stufen des Organischen und der Mensch", 1926):

Während die anderen Lebewesen einen Körper haben (durch den sie von der Welt abgegrenzt und ihr gegenüber begrenzt sind) und (z.B. die Tiere) aus ihrem Körper heraus und in ihm leben, lebt der Mensch auch noch außerhalb seines Körpers und seiner Seele; er kann beides mit Bewußtsein betrachten und gestalten. Im wörtlichen Zitat: " Der Mensch lebt und erlebt nicht nur, sondern er erlebt sein Leben (...) Für den Menschen liegt positional (...) ein Dreifaches vor: das Lebendige ist Körper, im Körper (als Innenleben oder Seele) und außer dem Körper als Blickpunkt, von dem aus es beides ist. Ein Individuum, welches positional derart dreifach charakterisiert ist, heißt Person (...) Es ist das Subjekt seines Erlebens, seiner Wahrnehmungen und seiner Aktionen, seiner Initiative. Es weiß und es will. Seine Existenz ist wahrhaft auf nichts gestellt" .⁵

Diese eigentümliche Stellung (seine "exzentrische Positionalität") nötigt den Menschen, sein Leben auf künstliche Weise selbst zu gestalten (wiederum im Mythos ausgedrückt: als Folge der Vertreibung aus dem Paradies, die ihn zwingt, sein Leben mit Mühe und Arbeit zu fristen). Den Zwang der Selbstgestaltung des Lebens umschreibt Plessner in drei anthropologischen Grundgesetzen, die jeweils den Doppelaspekt von Sein und Haben vermitteln:

- im "Gesetz der natürlichen Künstlichkeit" (als Zwang, Leben mit künstlichen Mitteln gestalten zu müssen)
- im Gesetz "der vermittelten Unmittelbarkeit" (als Zwang, das Leben mit Bewußtsein zu regulieren),
- im Gesetz "des utopischen Standorts" (in der Spannung zwischen Nichtigkeit und Überhöhung leben zu müssen).⁶ (Plessner GW IV, 383 - 425).

Die Möglichkeiten, die der Mensch ersonnen hat, um sein Leben unter den Bedingungen der exzentrischen Positionalität zu fristen und zu gestalten, nennen wir Religion, Kunst, Wissenschaft, Politik, Technik, Bildung.

Aus der Welt der Klangmaterialien Gestalten und Werke zu schaffen, in ihnen auszudrücken und mitzuteilen, was uns bewegt, diesen Bemühungen übermuskalische Ordnungen zugrunde zu legen und diese Werke selbst als geordnete Schöpfungen zu gestalten, ist - wie viele andere menschliche Hervorbringungen - Ausdruck der besonderen Stellung und Konstitution des Menschen in seiner Welt. Daß Menschen komponieren und in welchen Prozessen sie es tun, beruht auf seinem utopischen Standort in der Natur, in der ausweglosen Spannung zwischen Geist und Nichtigkeit.

Zweiter Satz, 2. Thema - Die Suche nach den (didaktischen) Grundtönen geht weiter

Die Mythenerzählungen darüber, wie die Menschen zu Komponisten wurden, und Plessners anthropologische Erklärung vom Zwang und Wunsch, das Leben auf Kultur zu bauen, geben eine allgemeine Antwort auf die Frage, warum Menschen u.a. auch komponieren. Die erste Hälfte unseres Tagungstemas "Vom Ge-

⁵ Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, GW IV, Frankfurt 1981, S.364 f.

⁶ Helmut Plessner, *GW IV*, S. 383 - 425

danken an eine Komposition bis zu deren Aufführung" hingegen lenkt die Überlegungen auf den wundersamen und kaum erklärbaren Umschlag von einer Idee, d.h. einer geistigen Vorstellung, zu seiner Materialisierung und Strukturierung in einer einmaligen Gestalt und Dramaturgie. Sie fragt also nach dem eigentümlichen Vermögen des Menschen, 'etwas' als Gedanke, Vorstellung oder Bild zu fassen und in materialisierter, gestalteter Form darzustellen. Jemand, der wie ich aus "didaktischer Sicht" zu verstehen und zu beschreiben versucht, wird sich nicht anheischig machen, erklären zu wollen, was auch in Schöpfungsgeschichten mehr besungen als erläutert wird und was z.B. Goethe am Anfang von Faust I als unbeantwortbar stehengelassen hat: die Frage nach dem Anfang und dem Umschlag von Geist zu Gestalt.

Ich halte mich, in der Hoffnung auf näherungsweise Klärung, an die Beschreibung des Phänomens: zuerst noch einmal allgemein (A), sodann aufs Komponieren bezogen (B).

A - allgemein

Für die Beziehungen zwischen Geist und Materie, oder anders formuliert, für die Möglichkeiten der Verwandlung von Ideen in materielle Elemente und Gestalten scheint es einige Regeln zu geben, die sowohl für praktische Kompositionsprozesse als auch für deren verstehende Betrachtung erhellend sind:

- 1) Die unsichere Position des Menschen führt offenbar dazu, daß er überhaupt nach Bedeutung und Sinn fragt, nach Bedeutung von Dingen, Ereignissen und Befindlichkeiten. Menschen weisen bestimmten Dingen und Ereignissen aus ihrem Leben und Erleben Bedeutungen zu: Naturereignissen, Verhaltensweisen anderer, dem Aussehen von Dingen; das tun sie, indem sie dies alles auf sich und ihr Leben beziehen (freundliche Farben, helle Töne, grausame Ereignisse ...). Sie suchen Selbstvergewisserung, Trost, Freude, Unterhaltung, Spaß, Lebenskraft, d.h. Möglichkeiten, mit denen sie ihre "utopische Situation" gestalten und ihnen auf diese Weise Sinn verleihen können.
- 2) Die unsichere und unfertige Situation der Menschen führt dazu, daß sie ihre Lebenswelt selbst herzustellen versuchen. Menschen drücken, was sie deuten, was sie erleben, was sie (als etwas) verstehen, in Aktionen und Reaktionen aus, z.B. in Gestalten, die wir Kunst nennen. Solche Gestaltungen von Welt und Selbstdeutungen sind Versuche und Annäherungen an das, was sie als Bedeutungen empfinden oder wahrnehmen.
- 3) Menschheitsgeschichte, Traditionen und psycho-physische (chemische?) Verbindungen (Reaktionen) haben eine Art Vokabular für die Umwandlung von Ideen, Vorstellungen, Gefühlen, Empfindungen in materielle Formen und Gestalten (Werke) entwickelt, die als eine Art Sprache (als Ausdrucks- und Verstehensmittel) die Grundlage und Modelle für Gestaltung und für Verstehen sind: Figuren, Klänge, Worte, Symbolisierungen und Metaphern, Gegenstände mit Bedeutungszuweisungen. Dieses lebendige und sich weiterentwickelnde Arsenal der Menschheits- und Musikgeschichte stellt die Grundlage für die Verwirklichung und Gestaltung von Geistigem in Materiellem dar.
- 4) Für die Musik und das Komponieren gilt dies in den Formen von

Klangmaterial, musikalischen Figuren und Gesten (melodischer, rhythmischer, klanglicher und harmonischer Art).

Für Prozesse des Komponierens - vom Einfall bis zur Aufführung - ist deshalb wichtig zu bedenken, daß Musik stets "Musik über Musik" und daß Komponieren stets "Komponieren über Komponieren" ist (besonders deutlich ist dies in der komponierenden Auseinandersetzung zeitgenössischer Komponisten mit älterer Musik zu beobachten - Schnebel, Lachenmann, Döhl ...

B - aufs Komponieren bezogen:

Der den Prozeß des Komponierens auslösende Gedanke kann aus verschiedenen Quellen Kraft und Energie gewinnen. Im häufigsten Fall hat er vermutlich bereits schon die Form musikalischen Materials, z.B. als ein Motiv, eine Geste, eine Figur, ein Klang. Er kann auch in einer mehr oder weniger allgemeinen Vorstellung bestehen (z.B. von Trauer, Liebe, Freiheit ...), die mit Worten oft nur undeutlich und durch Musik möglicherweise viel präziser dargestellt wird (Ich denke an die g-Moll-Arie der Pamina, die mit Trauer nur unzulänglich charakterisiert ist, und ich erinnere an Mendelssohns Diktum, nach dem Musik viel genauer als die Sprache auszudrücken vermag, was Menschen bewegt ⁷). Es kann sich (drittens) bei dem auslösenden Gedanken um formale, strukturelle oder dramaturgische Vorstellungen handeln, um musikalische oder um allgemeine. Solche Vorstellungen als Grundlage fürs Komponieren bestehen in musikalischen Geschichten oder Dramen (Drama hier verstanden in seiner eigentlichen Bedeutung als ablaufende, durch Spannungen und Entspannungen geführte Handlungsentwicklung). In der Musik nennen wir solche dramaturgischen Ideen, die Kompositionsprozesse in Gang setzen können, Sinfonien, Tokkaten, Fugen, Sonaten ...

Der Gedanke oder Einfall, der auslösend am Anfang eines Kompositionsprozesses steht, kann schließlich auch inhaltlich-programmatisch sein, z.B. ein historisches Ereignis, eine Begebenheit, ein Erlebnis, ein Gefühl oder eine Erfahrung (Tod, Frühling, Don Quichotte, Nescafe, Senf). Das wird noch konkreter, wenn es sich um die Vertonung eines Textes oder einer Handlung handelt.

In allen diesen Fällen, mögen die auslösenden Gedanken noch so unterschiedlicher Art, Konkretion und Struktur sein, gilt das besondere Interesse der Frage, wie der Umschlag von der Idee in den musikalisch-materialen (oder materiellen) Zustand zustandekommt, und wie der Einfluß der Idee (also von etwas Geistigem) auf die kompositorischen Entscheidungen sich im einzelnen zeigt - in der Klang- oder Gestaltbildung, in der Gesamtdramaturgie.

Komponisten arbeiten, was diesen Umschlag betrifft, offenbar mit vier Möglichkeiten:

- a) mit musikalischen Symbolisierungen, die im Laufe der Geschichte zu einer Art Vokabeln werden (z. B. in der Wahl bestimmter Tonarten)
- b) mit Metapherbildungen, ebenfalls aus Tradition und früheren Werken als Zitat entstehend (z.B. in der Übernahme bestimmter Wendungen),

⁷ Felix Mendelssohn-Bartholödy, Briefe II, Leipzig 1863, S. 346 ff. (Brief an Marc Andre Souchay)

- c) mit Bewegungstypen (z.B. Walzerrhythmus, punktierte Rhythmen der französischen Ouvertüre ...),
 d) mit der direkten Übernahme 'musikalischer Vokabeln' aus der Tradition der Musik;
 Ein besonders geeignetes Untersuchungs- und Erprobungsfeld ist die Werbemusik.

Dritter Satz - Durchführungsversuche, experimentell andeutend

In diesem Teil meines Versuchs "aus didaktischer Sicht" stelle ich Überlegungen zusammen, die, nach meiner Einschätzung, als Voraussetzungen und ständige Begleitung für Kompositionsversuche, z.B. von Schülern, und für die reflektierende Beschäftigung mit dem Tagungsthema nützlich sind, darüberhinaus aber auch als Basis für die Untersuchung von schon | vorhandenen kompositorischen Prozessen und Produkten.

Nach meiner Auffassung von Didaktik folgen die methodischen Einfälle und Handlungen aus der Beschäftigung mit solchen grundlegenden Überlegungen einerseits und mit den Sachfragen andererseits. Diesen Bereich spare ich hier aus, u.a. weil ich ihn dem Einfallsreichtum in der konkreten Situation überlasse. Mein Konzept für den folgenden Teil besteht darin, den Prozeß und die Tätigkeit des Komponierens mit Fragen einzukreisen.

1) Wie kann man Komponieren beschreiben? - 7 Antwort-Versuche

a) Komponieren bedeutet, Klangmaterial in einem dramaturgisch geplanten Zusammenhang anzuordnen. Dabei geht es sowohl darum, den dramaturgischen Verlauf in ein Folge von mehr oder weniger deutlich gegeneinander- und in sich gegliederten Gestalten zu bringen, als auch, durch gegenseitige Beziehungen Zusammenhang und Einheit zu stiften. Zusammenhang, dramaturgische Gliederung und Beziehungen sind die wichtigen Kriterien fürs Komponieren wie für die Betrachtung von Kompositionen.

b) Komponieren hält sich an verfügbare und tradierte (oder an neu gestiftete) Regeln und Modelle - sie anwendend, sie verändernd oder sie aufhebend. Solche Modelle beziehen sich auf die Gleichzeitigkeit, das Nacheinander, auf Spannung, auf Korrespondenz, Entsprechung). Sie können der musikalischen Tradition entstammen; sie können aus anderen Bereichen genommen werden: aus der Sprache, dem Sprechen, der Bewegung, den bildenden Künsten, der Architektur, der Natur, der Technik ...

c) Komponieren kann aufgefaßt werden als ein Spiel mit Material, mit Gestalten, mit Regeln und Modellen - vor allem aber mit Ideen und Vorstellungen, welche in Klanggestalten dargestellt werden. Spielgeist und Spielcharakter zeigen sich darin, wie Freiräume genutzt, Veränderungen und Kombinationen erprobt, *wie* Ungewöhnliches und Unerwartetes die Prozesse bestimmen - auf der Suche nach Einmaligem und Individuellem. 'Witz' im altdeutschen Begriffssinne ist das wichtigste Kriterium hierfür.

d) Komponieren ist ein (zunächst) offener Prozeß. Er besteht aus Geben und Nehmen, aus Versuch und Resultat, aus Erproben und Entscheiden, nicht zuletzt aus Reduzieren und Verzichten.

e) Kompositionsprozesse durchlaufen zumeist mehrere (langwierige und möglicherweise durch Pausen getrennte) Stadien (siehe die Skizzenbücher, Korrespondenzen, Fassungen von Kompositionen). Solche Prozesse sind gelegentlich von äußeren Ereignissen beeinflusst oder angeregt.

f) Komponisten oder Kompositionen vertrauen einen mehr oder weniger großen Teil des Prozesses und seiner Vollendung (oder individuellen Benutzung) den Musizierenden und den Hörern an. Dieser Teil des Kompositionsprozesses wird Interpretation genannt. Interpretation bedeutet, den Sinn und den Gehalt (Eggebrecht) einer Musik deutlich darzustellen und zu dolmetschen ('Sinn' heißt; der intendierte Sinn in Auseinandersetzung mit dem 'Sinn für mich').

g) Die Tätigkeit des Komponisten weitet sich - zumal heute, aber auch schon immer - nach zwei Seiten über ihre engeren Grenzen aus: Komponieren umfaßt auch Bearbeiten, Arrangieren, Montage, Rekonstruktion und Umarbeitung. Und Komponieren umfaßt andererseits experimentelle Konzepte, offene Werke, 'work in progress', Werke in variabler Zusammenstellung.

2) Grundlagen und Voraussetzungen

In Kompositionen, wie auch in anderen von Menschen hergestellten Werken, gelten bestimmte allgemeine (formgebende und dramaturgische) Prinzipien, bzw. werden bestimmte elementare Zustände, Erfahrungen und Ereignisse gestaltet. Sie können eigens thematisiert werden; sie sind aber auch schon in unterschiedlicher Weise 'von selbst' wirksam. Sie können auch als Themen und Überschriften für Kompositionen dienen. Zu solchen Prinzipien gehören:

Öffnen - Schließen (Beginnen - Beenden)

Wiederholen

Verändern

Verbinden

Kontraste setzen

Erweitern

Verlängern - Verkürzen

Stören

Bestätigen

Steigern

Auflösen

Verdichten

Synästhesien bilden (nahelegen)

Überraschen

Monolog - Dialog

Bewegung - Stillstand
Erwartungen erfüllen - Erwartungen enttäuschen
Traditionen aufnehmen - Traditionen aufheben
hell - dunkel
weit - eng
fließen - stehen - springen

Sie sind als verschiedene Aspekte einer Musik wirksam:

- a) formbildend, strukturbildend -
- b) in dramaturgischer Hinsicht -
- c) in architektonischer Hinsicht -
- d) seelisches Erleben erzeugend oder darstellend -
- e) grundlegend für die Bewegungsgestaltung und ihr Erleben -
- f) den musikalischen Inhalt einer Musik darstellend.

3) Musikalische Archetypen ⁸

Kompositionen liegen bestimmte (musikalische) Verhaltenstypen oder -muster zugrunde. Ich nenne sie musikalische Archetypen. Musik kann - vorwiegend, ganz, in Mischungen oder im Wechsel - sein:

- **Tanz (Bewegung)**
- **Singen/Atem**
- **Reden**
- **Sprache**
- **Spiel**
- **Diskurs, Gespräch**
- **Szene, Drama**
- **Ruhe/Stille**
- **Zeitgestaltung**
- **Bild**

4) Das Spiel zwischen dem Komponierenden und dem (entstehenden) Produkt

"Wenn du etwas willst und es durch Meditation nicht findest, so rate ich dir, mein lieber sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen" So beginnt Heinrich von Kleists Essay "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden"⁹. Die Erfahrung, daß beim Schreiben eines Textes oder im Gespräch über ihn der Fluß der Gedanken und Formulierungen angeregt werden, zeigt sich - übertragen aufs Komponieren - als anregende Wirkung des schon Formulierten oder Gespielten auf den Fortgang des Kompositionsprozesses.

Es handelt sich um das Spiel zwischen dem schon Verfertigten und der Suche nach dem weiteren Weg. Dieses Spiel, das für den Prozeß unentbehrlich ist, besteht in 'sich vom Bisherigen anregen lassen', anschauen, hören, mit der inneren Vorstellung vergleichen ... und andererseits 'eingeben, erproben,

⁸ Christoph Richter, Die Mitteilung der Musik - eine Aufgabe für den Instrumentalunterricht. In: Üben und Musizieren, Heft 4/5 1997

⁹ Heinrich v. Kleist, Schriften, Leipzig o.Jg. S. 1044 ff.

verwerfen, verändern, umstellen ... Das Spiel findet als Hören, Sehen, Lesen, Schreiben und Spielen statt, als Kombinieren, Imaginieren, Denken, Fühlen, Sich-Bewegen. Das derart Entstehende bringt mit und bietet an: Muster und Erfahrungen aus der Welt der bisherigen Musik. Das Entstehende und schon Entstandene wird zum Prozeßpartner, zum Kritiker, Anfeurer, Tröster, Auslöser für Neues. Mir scheint, daß dieses Spiel der wichtigste Motor fürs Komponieren ist, eine Energie, die auch für Schülerversuche von besonderer methodischer Bedeutung ist.

5) Kompositionsaufgaben

- a) sich mit Modellen und Mustern (und ihrer Geschichte) auseinandersetzen (mit Besetzungen, Gattungen, Formen ...) (Haydn = Co.)
- b) Gestaltzusammenhänge aus konstitutiven Figuren, Gesten oder Motiven herstellen (gleichzeitig, nacheinander, in Formverläufen, mit verschiedenen Satztechniken ...-) (Bartók)
- c) eines oder mehrere der allgemeinen Prinzipien und/oder Archetypen zur leitenden Idee machen
- d) Klangideen als (thematisch-inhaltliche) Grundlage wählen, etwa Gefühle, Begriffe, Vorstellungen, Personen, Geschichten, Naturerscheinungen...
- f) bestimmte außermusikalische Funktionen erfüllen (Feier, Liturgie, Ruhe, Marsch, Tanz, Werbung ...)

Vierter Satz - Versuch, ein Finale zu erreichen - oder Coda , gestört durch Reprisen) Zur Tätigkeit des Komponisten

Die Tätigkeiten und das Denken eines Komponisten lassen sich als ein Verhalten in mehreren Polaritäten (in der Spannung zwischen Polen) charakterisieren, von welchen der Prozeß des Komponierens bestimmt ist:

- 1) Eine solche Polarität zeigt sich im Umgang mit den Regeln und Modellen: zwischen Anwenden, Verändern, Auflösen und Ersetzen. Die Spannung, welche so entsteht, bildet oftmals die Grundlage des kompositorischen Denkens, aus dem die eigene und einmalige Prägung entsteht (Hilde Domin: " Das Spannungsfeld der Kunst öffnet sich erst und spannt sich recht eigentlich in dem Feld des Widerspruchs zwischen dem Einmaligen und der Musterhaftigkeit: Die Einmaligkeit ist das Blut, das diese Schemen trinken, ihre Dreidimensionalität, ihr Leben. Und also der Mensch selbst, der einmalige und besondere, der zu der Materie sagt: 'bewege dich' ..." ¹⁰

¹⁰ Hilde Domin, Wozu Lyrik heute, München 1968, S. 127

2)

Komponieren findet ferner statt zwischen dem Angebot des (gewählten) Materials und der Verwendung und Nutzung seiner Eigenschaften (dem, was es hergibt) - im besonderen Fall, zu besonderen Zwecken. Oft kommt es darauf an, abgeschliffene klangliche Wirkungen zu verfremden, auf ihre Möglichkeiten und Bedeutungen in neuer Weise aufmerksam zu machen, eine neue Aufmerksamkeit zu erregen.

3)

Nicht nur die überkommenen Muster, Regeln und Traditionen stellen eine Herausforderung für die besondere Handschrift eines Komponisten dar, sondern auch die Musik um ihn herum und jene 'vor ihm', und zwar in allen Genres - mit ihren Angeboten und Problemlösungen, mit der Art ihres Regel- oder Theorieumgangs. Die Tatsache, daß Musik zumeist über Musik entsteht, fordert das Neue, das Eigene und das Unerhörte heraus.

4)

Eine weitere Polarität bezeichnet die Überschrift zu Vinko Globokars experimentellen Stücken "Individuum - Kollektivum". Gemeint ist die Frage, ob eine Komposition mehr Ausdruck eines Kollektivs oder mehr Botschaft eines Einzelnen an eine Hörergemeinschaft ist. Generell läßt sich wohl sagen, daß viele Werke der Kirchenmusik, Werke für die höfische Konvention, Werke der Unterhaltungsmusik und solche Werke, in denen Gruppen bestimmte Situationen, Bekenntnisse, Wünsche und Hoffnungen dargestellt finden - eher als kollektiver Ausdruck gelten können, im Unterschied zu Werken, in denen persönliche Erlebnisse und Gefühle Ausdruck finden (mit denen Hörer sich gleichwohl identifizieren können).

Coda, endgültig

Ich versuche nunmehr, atemlos das Zielband zu zereißern, mit der alles beantwortenden, aber "unanswered question":

Wieweit und inwiefern betreibt ein Komponist ein Handwerk - und wie weit, ab wann gilt er als Künstler? Was macht den Unterschied zwischen Handwerk und Kunst aus, bzw. den Sprung oder Abgrund, der möglicherweise zwischen beidem liegt oder sogar klafft? Macht handwerkliche Sorgfalt das Komponieren leichter oder behindert es die schöpferische Tätigkeit?

Handwerk bezeichnet die gekonnte und solide Ausarbeitung eines Werkstücks, die sowohl die Beherrschung notwendig vorausgesetzter Technik als auch eine eigene Handschrift erkennen läßt. Trotz dieser unersetzbaren Qualität wird das Handwerkliche neben dem Künstlerischen gelegentlich abschätzig gewertet (als 'nur' handwerklich gekonnt). Das Künstlerische hingegen erscheint frei von handwerklichem Zwang; es erhebt sich über seine Regeln und empfindet sie, wenigstens zum Teil, als störend.

Gegenüber dem 'Nur-Handwerklichen' hegen manche Künstler Vorurteile. Daß das sogenannte Künstlerische - unter dem Verdacht von Scharlatanerie - biswei-

len die solide handwerkliche Grundlage vermissen läßt, wird schon im Enthusiasmus-Streit bei Platon erörtert.

Sinnvoller ist es wohl, die unverzichtbare Polarität beider Tendenzen zu achten, anstatt sie gegeneinander auszuspielen, in der Einschätzung, das Handwerkliche sei Voraussetzung und Sprungbrett für das Künstlerische - für den Sprung zum genialen Einfall und zu seiner unabhängigen Ausführung, für die Lösung von handwerklichen Regeln, für das souveräne und humorige Spiel mit den Details, für die innere und äußere Freiheit für das Experiment mit ungewöhnlichen Möglichkeiten, für das Glück, daß nicht mehr 'ich', sondern 'es' komponiert.

Schluß

genial

Ob sich diese Gaben einer höheren Macht verdanken, einer günstigen Umgebung oder Witz, Fleiß und Beharrlichkeit - das ist nicht zu entscheiden und wohl auch nicht entscheidend (es gilt vielmehr auch hier Helmut Kohls nicht zitierfähige Lebensweisheit).

War handwerkliches Können die Voraussetzung für jene Bitte um den Musenkuß, mit dem der Kollege Homer jeweils seine Werke eröffnete: (Sie erinnern sich?)

"Andra moi ennepe musa polytropa on mala polia..." und "Menin aei de/Thea, Peleidos Achileos", oder fühlte er sich als ausgewähltes Gefäß für jene Muse?

Was den Erfolg dieser Tagung betrifft, sind sicher alle anwesenden Musen bereit und willig, alle anwesenden Komponisten zu küssen. Homer war da schlechter dran, er hatte nur eine zur Verfügung, was allerdings kein Nachteil für ihn war, er war blind.

Nur die Didaktiker, so fürchte ich, gehen wieder einmal leer aus - ohne Muse, ohne Kuß, nur mit der Bitte um Nachsicht für die gestohlene Muße - wie es sich für einen Hofnarren der Hochschule gehört.