

Sie haben ihn als einen der Herausgeber der großprojektierten Musikgeschichte in Bildern bis zuletzt gefesselt.

Heinrich Besslers Schaffen ist zwar primär historisch orientiert, er hat jedoch zeit seines Lebens die Fortschritte in den Forschungen musikwissenschaftlicher Randgebiete mit wacher Aufmerksamkeit verfolgt. In seinem Streben nach Universalität, seiner vielseitigen Bildung und seiner hohen ethischen Auffassung von Kunst und Wissenschaft war er ein vorbildlicher Lehrer mehrerer Generationen. Seinen zahlreichen Schülern in beiden Teilen Deutschlands und inner- und außer-europäischen Ländern werden seine glänzenden Kollegs, in denen stets auch musiziert wurde, seine überlegene Art der Darstellung, seine vielfältigen wissenschaftlichen Anregungen und seine mustergültige Betreuung zahlreicher Dissertationen unvergessen bleiben. Die Musikwissenschaft verdankt Heinrich Bessler unendlich viel. Er war einer ihrer originellsten Köpfe, ein bedeutender, mit der seltenen Gabe wissenschaftlich-schöpferischer Phantasie begnadeter Gelehrter.

### *Musikalische Inspiration — zwischen systematischer und historischer Forschung\**

VON WERNER BRAUN, SAARBRÜCKEN

Wenn es erlaubt ist, von der Häufigkeit im Gebrauch bestimmter Wörter und Begriffe auf ein latentes Problembewußtsein zu schließen, so gehört die Frage nach den Impulsen und Verlaufsformen der großen geistigen Leistung zu den heute bewegenden Problemen. „Inspiriert sein“ ist ein geläufiger Ausdruck; jeder benutzt ihn; im Feuilleton begegnet er auf Schritt und Tritt. Und was auf einer unteren Stufe der Literatur erst als Symptom sich äußert, entpuppt sich weiter oben als Gegenstand gelehrter Untersuchungen. *Inspiration und Gestaltung, Rationalität und Spontaneität, Spontaneität und Statistik* — so lauten die Titel neuer und neuester Essays, Forschungsberichte oder Abhandlungen, in denen das seit den Tagen Homers, Hesiods und Platons immer wieder beschworene Phänomen des Schöpferischen auf der Grundlage neuen Materials und neuer Methoden durchsichtig gemacht werden soll<sup>1</sup>.

Von dieser Diskussion ist die Musik, die wegen ihrer „inhaltlichen“ Unbestimmtheit besonders „irrational“, wegen ihrer mathematisch bestimmten Mittel besonders „rational“ erscheinende Kunst, unmittelbar betroffen. Ein zeitloses Thema steht erneut zur Debatte. Nach einem knappen Überblick über die Begriffsgeschichte soll versucht werden, einige neue wissenschaftstheoretische Erkenntnisse auf den Kompositionsvorgang anzuwenden und das eigentümliche Wechselverhältnis zwischen objektiven und subjektiven Realitäten zu analysieren. Wie bei allen die menschliche Existenz berührenden Fragen möge am Ende auch hier die differenzierende Fixierung des Problems anstelle einer pauschalen Antwort stehen.

\* Saarbrücker Antrittsvorlesung (geringfügig erweitert) vom 7. Juli 1969.

<sup>1</sup> H. Mayer, *Inspiration und Gestaltung*, in: *Zur deutschen Literatur der Zeit*, (Hamburg 1967), 89—103; H. Klages, *Rationalität und Spontaneität. Innovationswege der modernen Großforschung*, Gütersloh 1967; *Spontaneität und Statistik. Kritische Reflexionen über den Zufall in der Literatur*, Sendung im Norddeutschen Rundfunk III vom 16. Dez. 1965.

## I

Für vorläufige Antworten hat nun freilich der jeweils herrschende Sprachgebrauch gesorgt. Im ursprünglichen Sinn verweist „Inspiration“ wie das entsprechende deutsche Wort „Eingebung“<sup>2</sup> auf den Anteil übernatürlicher Mächte an geistig-künstlerischer Tätigkeit des Menschen. Auf Bildern ist das bekanntlich sehr einprägsam dargestellt, etwa durch eine Taube, die dem Inspirierten göttliche Weisheiten offenbart, oder durch ein visionär geschautes Vor-Bild<sup>3</sup>. Auf einer zweiten, säkularisierten Stufe bezeichnet „Inspiration“ das nicht näher zu begründende Hervorbrechen von Gedanken und Ideen im Zustand der Begeisterung. Da „Begabung“ noch immer als Geschenk empfunden wird und da sich der Zufall dem planenden Zugriff nach wie vor weitgehend entzieht<sup>4</sup>, bestehen selbst unter den nüchternen Bedingungen des Industriezeitalters objektive Voraussetzungen für Irrationalität. Eine dritte Verwendungsart endlich setzt „inspiriert“ einfach gleich „angeregt“, „beeinflusst“, „hervorgebracht durch“. Die drei Bedeutungen folgen etwa dem geschichtlichen Wandel, begegnen aber auch gleichzeitig mit- und nebeneinander. Die magische Stufe ist durch die folgende säkularisiert-irrationale und diese durch die umgangssprachliche nicht abgelöst und überwunden worden; Magie und Irrationalität leben fort: eine stete Herausforderung an die Vernunft. — Vom Musikschrifttum her ergeben sich ein paar zusätzliche Bemerkungen:

1. Von „Inspiration“ ist verhältnismäßig selten und dann meist in allgemeiner Form die Rede. So etwa sagte man in Frankreich um 1700, eine Kenntnis von Regeln „inspiere“ keine lebhaften Gesänge<sup>5</sup>. Selbst im 19. Jahrhundert, in Äußerungen Robert Schumanns und Giuseppe Verdis<sup>6</sup>, mutet die Verwendung des Begriffs ein wenig willkürlich an. Peter Iljitsch Tschaikowski bringt ihn in ein spannungsvolles Verhältnis zu „Arbeit“ und „Handwerk“<sup>7</sup>. Wie in anderen Künsten bezeichnet „Inspiration“ in der Musik über weite geschichtliche Zeiträume hinweg nur einen Teilaspekt im Schaffensprozeß.

2. Die anders lautenden Urteile in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sind durch den spätromantischen Komponisten Hans Pfitzner beeinflusst, der in seiner 1912/15 entstandenen Oper *Palestrina* die „Musikalische Inspiration“ auf die Bühne brachte — am Ende des ersten Aktes singen Engelstimmen dem „Inspirierten“ die zu komponierende Marcellus-Messe vor — und der seit 1920 sehr entschieden als Apologet des Einfalls gegen die sich dem Handwerk verpflichtet fühlende jüngere Generation auftrat<sup>8</sup>. Entsprechend dem damals verbreiteten Glauben an

<sup>2</sup> Trübners Deutsches Wörterbuch, hrsg. v. A. Götze, II, Berlin 1940, 152. Das Wort „Einfall“ scheint die Belastung durch die negativen Parallelbedeutungen „Einsturz“, „gewaltsames Eindringen“ (ebda., 150) erst verhältnismäßig spät ganz überwunden zu haben.

<sup>3</sup> Vgl. auch E. Winternitz, *The Inspired Musician. A 16th-cent. Musical Pastiche*, in: *The Burlington Magazine*, C, 1958, 48.

<sup>4</sup> W. Kern, *Zufall und Gesetz. Zur Philosophie ihres gegenseitigen Rückverweises*, in: *Gesetzmäßigkeit und Zufall in der Natur*, Würzburg (1968), 128.

<sup>5</sup> *Histoire de la Musique IV*, Amsterdam 1725, 49. Zit. auch bei J. Mattheson, *Critica musica I*, Hamburg 1723, 281. Über Einstellungsweisen zur „Regel“ vgl. unten, Abschnitt III.

<sup>6</sup> L. B. Plantinga, *Schumann as Critic*, (New Haven—London) 1967, 129—134 (Schumann sagt „Eingebung“); *I Copialettere di G. Verdi, pubblicati . . . da G. Cesari e A. Lugio*, Milano 1913, Brief vom 17. Dez. 1884: Natürlichkeit und Einfachheit machen wahre Kunst aus; Inspiration besteht im Einfachen.

<sup>7</sup> F. Zagiba, *Tschaikowskij. Leben und Werk*, Zürich (1953), 357, 361 f., 364 (Briefe vom 11. März und vom 6. Juli 1878).

<sup>8</sup> Besonders in: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, München 1920 (4: Impotenz = Inspirationslosigkeit) und *Über musikalische Inspiration*, 2/Berlin-Grünwald (1940).

die Mächte des Unbewußten und an einen „Tonwillen“<sup>9</sup> ist Komponieren für Pfitzner primär ein „Empfangen“<sup>10</sup>. Wenn jedoch behauptet wird, daß der Komponist als einziger Künstler sein Material selbst schafft, es gleichsam aus dem Nichts hervorholt<sup>11</sup>, kommt ein den Inspirationsbegriff übersteigender Aktivismus ins Spiel. Eine ähnliche Ambivalenz kennzeichnet indes schon den Geniebegriff des 18. Jahrhunderts, wie noch gezeigt werden soll.

3. Bei aller Bewunderung für „Größe in der Musik“ sind die rationalen Elemente im Kompositionsvorgang stets gesehen worden<sup>12</sup>. Für das beginnende 20. Jahrhundert waren dabei die allgemein-schaffenspsychologischen Theorien in Johannes Volkelt's *System der Ästhetik* (1905/14) wichtig, wo schöpferische Tätigkeit als ein von der künstlerischen Phantasie gelenktes Umformen von Vorstellungen und deren Gestaltung verstanden wird und wo ausführlich auch von den „Hilfsakten“ gesprochen wird: dem Nachsinnen, Probieren, Zweifeln, Berichtigten und Fragen<sup>13</sup>. Hier fand Pfitzners Kontrahent, der Psychologe Julius Bahle, einen Anknüpfungspunkt, als er das Komponieren auf erlebnisbedingtes, zielstrebiges, wertbewußtes Arbeiten zurückführen wollte, auf das Verwerten musikalischer Erinnerungen, deren Umformung und Neuordnung, das Auswählen, Verwerfen, Assoziieren. Der scheinbar unmotiviert und unerwartet hervorspringende Einfall sei in Wirklichkeit lange angestaut gewesen und zumeist an eine bestimmte Werkerwartung gebunden<sup>14</sup>.

4. Zur Erforschung musikalischer Gestaltungsvorgänge fehlt noch immer die geeignete Methode. Volkelt's subjektivistischer Ansatz im „Nacherleben“, im „ahnenden Herauslesen der zugrunde liegenden Schaffensvorgänge“<sup>15</sup> erfüllt nicht den Anspruch strenger Wissenschaftlichkeit<sup>16</sup>. Aber auch gegen Bahles „experimentelles“ Verfahren wurden Einwände erhoben. Albert Wellek gab unter anderem zu bedenken, daß sowohl bei unverlangten Selbstzeugnissen wie bei Aussagen von „Versuchspersonen“ das Moment der Selbsttäuschung nicht ganz auszuschalten sei<sup>17</sup>.

5. In der neueren Literatur besteht der Trend, den in den Begriffen Freiheit — Bindung, Zufall — Planung, Schöpfung — Arbeit, Inspiration — Gestaltung liegenden Gegensatz abzuschwächen. Géza Révész bemühte sich um einen Ausgleich zwischen der „psychologischen“ Theorie und der „metaphysischen“ Auffassung Pfitzners, wobei „Inspiration“ als eine Etappe im teils bewußt, teils unbewußt verlaufenden Schaffensprozeß angesehen wird<sup>18</sup>. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß sich bereits Bahle auf eine Versöhnung der „romantischen“ und der „rationalistischen“ Position eingestellt hatte<sup>19</sup> und daß das Erlebnis der Inspiration keineswegs

<sup>9</sup> T. Kneif, *E. Bloch und der musikalische Expressionismus*, in: Festschrift E. Bloch zu ehren, Frankfurt a. M. 1965, 294 f., 297.

<sup>10</sup> H. Pfitzner, *Die neue Ästhetik*, 112.

<sup>11</sup> Ebda., 57.

<sup>12</sup> Die Großen haben gearbeitet, umgeformt, nachgeahmt (A. Einstein, *Größe in der Musik*, Zürich 1951, 135).

<sup>13</sup> J. Volkelt, *System der Ästhetik* III, 43.

<sup>14</sup> J. Bahle, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, Leipzig 1939, 3, 173, 179, 230 f., 254 u. ö. — Bahles verschiedentliches Distanzieren von Volkelt kann die grundsätzliche Berührung nicht leugnen.

<sup>15</sup> J. Volkelt, *System der Ästhetik* III, 43.

<sup>16</sup> J. Bahle, *Der musikalische Schaffensprozeß*, 2/Konstanz 1947, 1.

<sup>17</sup> A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt a. M. 1963, 161—163.

<sup>18</sup> G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, 244—253.

<sup>19</sup> J. Bahle, *Eingebung und Tat*, 3; H. Pfitzner und der geniale Mensch. Eine psychologische Kulturkritik, Konstanz (1949), 15 f., 29 ff., 33.

gelegnet, sondern in einer Typenlehre geradezu objektiviert worden war<sup>20</sup>. Walter Wiora verfolgte eine ähnliche Tendenz, als er der Versuchung widerstand, den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit mit den im Anschluß an Martin Luther neu gewonnenen Ausdrücken *lex* und *gratia* zu beschreiben<sup>21</sup>, und als er sich für deren innere Zusammengehörigkeit aussprach: „In der ursprünglichen Idee, welche dem Namen ‚Musik‘ zugrundeliegt, gehören *lex* und *gratia* als zwei Seiten einunddeselben Wesens zusammen“<sup>22</sup>.

Das führt nun zu einigen weiterführenden Fragen: Wie verhalten sich diese zwei Seiten im einzelnen zueinander? Kann die eine die andere überdecken, und von welchen Voraussetzungen hängt das ab? Wie ist die Tatsache zu bewerten, daß es im Selbstverständnis der Musiker, der Völker und der Epochen verhältnismäßig selten einen glatten Ausgleich zwischen diesen Polen gegeben hat? Bei den beiden ersten „systematischen“ Fragen geht es um Sachprobleme. Die letzte Frage verweist auf die historische Disziplin „Musikanschauung“. Da auch „Anschauungen“ sich zur Wirklichkeit „verhalten“, klingt erneut Systematik durch. Mit anderen Worten: die Probleme des musikalischen Schaffensprozesses — hier angesprochen im Phänomen der „Inspiration“ — stellen sich in den schwerlich genau zu umreißen Grenzbezirken von systematischer und historischer Forschung.

## II

In dem Buch von Helmut Klages, *Rationalität und Spontaneität. Innovationswege der modernen Großforschung*, Gütersloh 1967, liegt die gegenwärtig wohl umfassendste Bestandsaufnahme zum hier zur Debatte gestellten Gegenstand vor. Auf der Grundlage scharfsinniger Analysen von neuzeitlichen Forschungsberichten und gründlichen Durchdenkens der „innovatorischen“, das heißt, zu neuen Ergebnissen führenden Arbeitsweisen beschreibt Klages vier grundsätzlich verschiedenartige Wege der Forschung: die ziel- und zweckgebundene „Entwicklung“, die isolierte Zwecke verfolgende „Jagd“, die systematische, auf quantitativ und qualitativ offene Zielbereiche bezogene „Aussiebung“ eines bestimmten Gegenstandsbereichs und schließlich die auf Überraschungen willig eingehende, ja sie geradezu provozierende „Entdeckung“<sup>23</sup>.

Bevor wir uns mit den Konsequenzen, die diese Einteilung für den Menschen selbst hat, beschäftigen können, muß nach ihrer Anwendbarkeit auf das musikalische Schaffen der Vergangenheit gefragt werden. Auf den ersten Blick scheint es ja zwischen Wissenschaft und Kunst wenig Gemeinsamkeiten zu geben. „Wahrheit“ und „Schönheit“ stellen sich weithin als eigenständige Kategorien dar. Wissenschaft beruht primär auf Abstraktion und Reduktion und schlägt sich zumeist in nüchternen Aussagesätzen nieder, wohingegen ein Kunstwerk durch Synthese zustandekommt und sich in konkreter Einmaligkeit als Bereicherung der Objektwelt verwirklicht.

<sup>20</sup> Ders., *Eingebung und Tat*, III. Teil, 2. Abschnitt: Arbeitstypus und Inspirationstypus.

<sup>21</sup> W. Wiora, *Lex und Gratia in der Musik*, in: Festschrift für J. Müller-Blattau, Kassel 1966, 330–340.

<sup>22</sup> Ebd., 336.

<sup>23</sup> H. Klages, *Rationalität*, 130 (Zusammenfassung).

trin - ket al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le, trin - ket al - le dar - - aus.  
 trin - ket al - le, al - le, al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le dar - - aus.  
 trin - ket al - le, al - le, al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - - aus.  
 trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le dar - aus.

al - le dar - aus, trin - ket al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus.  
 al - le dar - aus, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus.  
 al - le dar - aus, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - - aus.  
 al - le dar - aus, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - - aus.

Doch schon bei dem Versuch einer Abgrenzung beginnen die Schwierigkeiten. Auch ein wissenschaftliches System kann kunstvoll-schön sein und gewissermaßen neue Wirklichkeiten schaffen. Andererseits sind der Kunst verschiedentlich Erkenntnisfunktionen zugeschrieben worden: Die Auffassungen von Wissenschaft und von Musik unterliegen dem Wandel, wobei einmal die Affinitäten, das anderemal die Gegensätze im Vordergrund stehen. Die folgenden Darlegungen wollen dann auch nicht das „Wesen“ der Musik bestimmen, sondern lediglich auf gewisse Parallelen zu wissenschaftlich-technischen „Innovationswegen“ aufmerksam machen, Parallelen, die heute, im Zeitalter fast totaler Wissenschaftlichkeit, deutlicher zutage treten als in überwiegend irrational gestimmten Epochen. Der Bezug auf den modernen Wissenschaftsbegriff wird durch den hierin enthaltenen Trend zum Neuen nahegelegt, von dem die moderne Avantgarde gelenkt wird, dem aber auch der Wunsch früherer Komponisten, etwas Besonderes oder gar Einmaliges zu schaffen, verwandt ist.

Als Ausgangspunkt dient also die Vermutung, daß in Wissenschaften und Künsten die grundsätzlich gleichen menschlichen Potenzen produktiv zum Einsatz gelangen. Einem phantasielosen Wissenschaftler bleibt der Erfolg versagt wie einem Künstler ohne Gründlichkeit und Ausdauer<sup>24</sup>. Und wenn im Werteschaffen das entscheidende Kriterium für Genialität gesehen wird, so ist das Genie im Bereich der Wissenschaften wie im Bereich der Künste anzutreffen. Auf das in diesem Zusammenhang besonders interessante Problem des „Fortschritts“ wird noch zurückkommen sein.

Um nun die Anwendbarkeit der Klages'schen Systematik auf die Musik zu erproben, soll zunächst ein Beispiel vorgeführt werden, dessen „Genealogie“ bekannt ist und das demzufolge den schaffenspsychologischen Zugang erleichtert. Vor einigen Jahren gelang es, die bis dahin nur literarisch belegte achtstimmige Motette von Heinrich Schütz *Unser Herr Jesus Christus in der Nacht, da er verraten ward* wiederaufzufinden<sup>25</sup>. Im Unterschied zu der 1657 gedruckten knapperen vierstimmigen Fassung des gleichen Werks enthält die achtstimmige expressiv-kunstvolle Episoden. Niemand wird sich der Wirkung der noblen Doppel- oder Tripelmotivik auf den Text „*trinket alle daraus*“ entziehen können (vgl. S. 8).

Was hier als einmalig große und persönliche Leistung beeindruckt, erweist sich bei näherem Zusehen als Ausgestaltung einer verhältnismäßig einfachen Klangfolge:



Das in der Musiklehre um 1600 als „*Figura congeries*“ auftretende und noch im Kompositionsunterricht des 18. Jahrhunderts gelehrt Schema<sup>26</sup> ist aber letzten

<sup>24</sup> E. Schwinge, *Welt und Werkstatt des Forschers*, Wiesbaden (1957), 24 und 30. J. Volkelt macht die Phantasie (= „anschauliche Verknüpfungen“) dem Wissenschaftler streitig: *Ästhetik* III, 99–102.

<sup>25</sup> SWV 495, hrsg. v. W. Braun, Kassel 2/1964.

<sup>26</sup> W. Braun, *S. Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: *AfMw* XIX/XX, 1962/63, 71; A. Werckmeister, *Harmonologia musica*, Frankfurt und Leipzig 1702, 134 f. (das bewegtere Motiv bei Schütz hier als Beispiel für den doppelten Kontrapunkt).

Endes nichts anderes als die bekannte Fauxbourdon-Klausel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts:



Schütz übernahm die satztechnische Formel von seinem venezianischen Lehrer Giovanni Gabrieli, der in einer 1597 veröffentlichten achtstimmigen Motette den folgenden Schluß gebracht hatte<sup>27</sup>:

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 -ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 -ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 -ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 -ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Neben Schützens Motette nimmt sich das nachgeahmte Stück aus wie der Entwurf zur Ausführung. Denn der Deutsche bringt die von Gabrieli vorgeformte Doppelmotivik nicht nur ungleich kunstvoller — im doppelten Kontrapunkt in der Dezime, im mehrfachen Kanon, mit scharfen Reibungen von Fünfklingen mit dreifachen Dissonanzen —, sondern er setzt sie erst ein, nachdem eines der Motive, das lebhaftere in Viertelbewegung, im Chordialog gründlich vorbereitet wurde, so daß das Ganze auf eine große Steigerung hinausläuft.

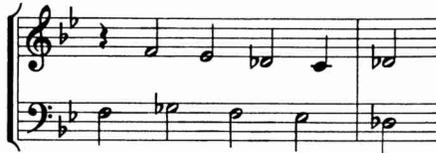
<sup>27</sup> G. Gabrieli, *Sacrae Symphoniae 1597: „Angelus Domini“*, Schluß. NA hrsg. v. D. Arnold, Rom 1959, 166. — Auch in der damaligen Instrumentalmusik begegnet das satztechnische Modell, so bei Melchior Franck 1608, Intrada Nr. 23, DDT XVI, Leipzig 1904, 84.

Schützens aktive Gelehrsamkeit hat sich hier – das zeigt die Analyse – an einer klar umgrenzten Aufgabe entzündet, die etwa so gelaftet haben mag: Was läßt sich mit einer unbedeutenden, fast bis zum Überdruß abgenutzten Formel noch anfangen? Wie kann sie – bereichert, erneuert – zum Thema eines umfassenden Abschnitts werden? Ähnliche Ansätze liegen dem von Klages beschriebenen Verfahren der wissenschaftlichen „Jagd“ zugrunde<sup>28</sup>. Wie der einem bestimmten Ziel „nachjagende“ Forscher auf „eine mehr oder weniger große Zahl von Hypothesen“ mit ungewissem Ausgang angewiesen ist, so der auf Umgestaltung eines Modells bedachte Musiker auf das Probieren und Experimentieren. Und wie der Wissenschaftler manche Unsicherheit „durch ‚Gefühl‘ oder ‚Gespür‘ für rational nicht mehr formulierbare Unterschiede der Treffwahrscheinlichkeit“ überspielen muß, so entscheiden bei einer präzisen kompositorischen Aufgabe letzten Endes Sensibilität und Geschmack. Das Wort „Inspiration“ reicht zur Kennzeichnung dieses Sachverhalts nicht aus.

Verbindung von alten und neuen Elementen, wie sie soeben am Beispiel einer bedeutenden geistlichen Vokalkomposition des 17. Jahrhunderts nachgewiesen wurde, gehört zu den Voraussetzungen eines jeden Stils, und das gilt auch für ein so poesievoll-individuelles Werk wie das Robert Schumanns, wo die Sequenz, die transponierte Folge gleicher oder ähnlicher melodischer und harmonischer Wendungen, sehr deutlich auf das Fortbestehen satztechnischer Traditionen verweist. Aus der Fülle von Belegen sei das „Scherzino“ im *Faschingsschwank* herausgegriffen, weil die absichtsvoll übertriebene Verwendung einer altertümlichen Figur hier zeigt, wie bewußt Schumann zu Werk gegangen ist. Er weckt Erinnerungen an Glockenspiele, und er belustigt zugleich. Das leichtfertige Ausgangsthema klingt nach, wird aber durch gespreiztes Pathos reizvoll kontrastiert:

<sup>28</sup> H. Klages, *Rationalität*, 109.

Mit dem mehrfachen Wechsel von Intervallsprüngen bezieht sich Schumann auf einen etwa hundert Jahre älteren Stil oder auch auf ein bekanntes kontrapunktisches, der von Schütz bearbeiteten Figur verwandtes Satzmodell, das dann gewissermaßen seiner Kontrapunktik beraubt wäre:



Formeln dieser Art lassen sich in großer Zahl aus Schumanns Fortspinnungen herauslösen. Sie haben keine tragenden Funktionen mehr wie in früheren Zeiten, waren aber gleichwohl als Verbindungsstücke und auch als Ausdrucksmittel unentbehrlich. Die Schütz gegenüber andersartige Situation ist deutlich: Während dieser ins kontrapunktische Detail geht und das grundlegend umgestaltete Modell zum Mittelpunkt eines musikalischen Geschehens macht, folgt der Romantiker einer übergreifenden poetischen „Idee“, der das entlehnte Material untergeordnet und motivisch angepaßt wird. Um die Sequenz einzufügen, bedurfte es keiner „Jagd“. Dafür war jedoch Entwicklungsarbeit zu leisten, das heißt: der mit dem Geruch des Mechanischen, Einfallslosen behaftete „Schusterfleck“ mußte einer außerordentlich beweglichen Sprache integriert werden, und zwar in technisch-handwerklicher wie geistig-funktionaler Weise. Tatsächlich hat die Sequenz bei Schumann einen neuen Stellenwert erhalten. Wo sich bisher bequeme Konvention breit machte und wo sich Musik oft im Leerlauf erschöpfte, scheinen sich nun Durchblicke besonderer Art aufzutun.

Für „Gebrauchsmusik“ und damit für einen Großteil der vor 1800 entstandenen Kompositionen bereitet die Übernahme des Klages'schen Entwicklungsbegriffs keine Schwierigkeiten. Der über eine „Zweckidee“ (Wunsch nach einem „Ding“ für eine bestimmte Funktion), eine „Leitidee“ und über das Arbeiten mit Modellen führende Verlauf<sup>29</sup> ist „umgangsmäßiger“ Musik nicht fremd. Hinsichtlich der „Aus-siebung“ mag der Hinweis auf die im Rahmen der einzelnen Gattungen möglichen Assoziationen und „Funde“ genügen<sup>30</sup>. Die „Entdeckung“ verlangt dagegen ein näheres Eingehen, denn sie gilt allgemein als irrational bestimmtes Verfahren<sup>31</sup>, und die Analogien zur musikalischen Inspiration drängen sich förmlich auf. Hier wäre nun der Ort zur Auseinandersetzung mit den zahlreichen Selbstzeugnissen, in denen das Erlebnis des „Einfalls“ geschildert wird. An dieser Stelle soll jedoch nur ein Teilaspekt herausgegriffen werden, die Frage nämlich, was denn eigentlich so unerwartet beim Komponieren gefunden wird. Die Antwort lautet vom frühen

<sup>29</sup> Ebda., 68 f.

<sup>30</sup> Gattungen wirken „als überpersönliche Normen, Traditionen und Möglichkeiten“: W. Wiora, *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*, Kongreßbericht Kassel 1962, 16.

<sup>31</sup> H. Klages, *Rationalität*, 121–126. Auch Klages hält den „Spielraum der rationalen Potenzen im Entdeckungs-Bereich“ für begrenzt: 128.

18. Jahrhundert bis zu Pfitzner: die Melodie oder Melodisches<sup>32</sup>. Das überrascht; denn theoretisch könnte auch die Wahl bestimmter Klänge, Rhythmen und Satzarten der Kategorie des Einfalls zugeordnet werden<sup>33</sup>. Andererseits ist zu bedenken, daß die Themen vieler berühmter Werke für sich genommen merkwürdig unbedeutend erscheinen<sup>34</sup> und daß sie häufig entliehen oder konstruiert wurden<sup>35</sup>.

Offenbar sind mit dem Hinweis auf melodische Strukturen jene musikalischen „Gestalten“ gemeint, die Initialfunktionen im Schaffensvorgang ausüben. Für bestimmte Texte oder Ausdrucksbereiche boten sich bestimmte „Thementypen“ an, die gewissermaßen in der Luft lagen<sup>36</sup> und die dann sehr wörtlich der „Inspiration“ dienten. Sie waren jedoch zu konkretisieren, also unterbewußt zu modifizieren oder auf ähnliche Weise zu „entwickeln“ wie die oben beschriebene Sequenz oder andere Arten der Fortspinnung. Nicht allein Bahles Gewährsmann Ernst Krenek, sondern auch ältere Musiker wie Johann Friedrich Reichardt schließen der Eingebung sofort die Reflexion an, die vor unwillkommenen Wiederholungen schützen soll<sup>37</sup>. Spontanes künstlerisches Schaffen würde demnach zur bloßen Reproduktion von Bekanntem tendieren. Aber zumal „Neue Musik“ verlangt Verstandesarbeit<sup>38</sup>: den zielbewußten Einsatz auf eine umfassende stilistische „Entwicklung“ hin.

Zur Überprüfung der hier angeschnittenen Probleme liefert Jean Jacques Rousseau, Anwalt und Prototyp des genialen Menschen, die erforderlichen Unterlagen. Durch seine Vielseitigkeit, seine Bekenntnisse und sein musikalisches Werk scheint er zum Kronzeugen in Sachen „Schaffensprozeß“ geradezu prädestiniert. Und die Aussagen sprechen für sich selbst. Denn der gleiche Mann, der mit seinen Gedanken ringen mußte, den die Langsamkeit seines „Scharfsinns“, mit dem er doch der Philosophie und Pädagogik neue Wege wies, fast zur Verzweiflung brachte<sup>39</sup>, schuf als Musiker mühelos, mit „Feuer“, „im Rausch“<sup>40</sup>, und blieb als Komponist gleichwohl eine Randfigur. „O, wenn man die Träume eines Fiebernden aufzuschreiben vermöchte, welche großen und erhabenen Sachen würde man manchmal aus seiner Raserei hervorgehen sehn!“<sup>41</sup>, lautet die enthusiastische Quintessenz eigener kompositorischer Erfahrungen zu Paris. Doch in seinem musikalischen Hauptwerk *Le Devin du village* (1752) zehrt er von der nationalen Tradition, verwertet er Erinnerungen an das schlichte und einprägsame Vaudeville und an ländliche Gesänge, für deren Schönheit ihn sein starkes Naturgefühl empfänglich gemacht hatte. Der

<sup>32</sup> J. Mattheson spricht von der „melodischen Erfindung“: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 121; H. Pfitzner, *Die neue Ästhetik*, 8 f.

<sup>33</sup> J. Bahle, *Einfall und Inspiration im musikalischen Schaffen*, in: *Archiv für die gesamte Psychologie*, XC, 1934, 497. Th. W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: *Dissonanzen*, Frankfurt a. M. 1956, 93 f.

<sup>34</sup> August Halm unterscheidet bei Beethoven „Thema“ und „Wille“: *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, 198.

<sup>35</sup> Durch Solmisationssilben oder Buchstabennamen „sprechende“ musikalische Gebilde wie ABEGG oder ASCH bei R. Schumann. J. Krause sieht in einer Bach-Arie u. a. das Christuszeichen Chi-Rho nachgeformt: *Von „Anlässen“ musikalischer Erfindung*, in: *Saarbrücker Hefte XXV*, 1967, 7–11.

<sup>36</sup> Vgl. R. Scholz, *Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit. Ein Beitrag zur Tonsymbolik*, in: *AfMw XXIV*, 1967, 178–198.

<sup>37</sup> J. Bahle, *Eingebung und Tat*, 285; J. F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, I, Frankfurt und Leipzig 1744, 136. Vgl. auch Th. W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (Berlin 1957), 44: „Gutes Komponieren ist zum Prozeß der permanenten Kritik der Komposition an sich selber geworden“.

<sup>38</sup> C. Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, in: *Musica XXII*, 1968, 171.

<sup>39</sup> *Die Bekenntnisse des J. J. Rousseau*, deutsch von A. Semrau, Berlin 1920, 110 f.

<sup>40</sup> *Ebd.*, 284 f.

<sup>41</sup> *Ebd.*, 285.

Schlußgesang des genannten Zwischenspiels<sup>42</sup> mag einen Eindruck von der zündenden Kraft Rousseau'scher Melodien vermitteln:

Violons

Colette *p*

Al - lons dan - ser sous les\_\_\_ or - meaux, a - ni - més

vous jeu - nes fil - let - tes, al - lons dan - ser sous les\_\_\_ or -

meaux, ga - lans pre - nés vos cha - lu - meaux. Al-lons dan - ser ...

Chœur

tous

Solch hinreißender Schwung war nicht durch „Arbeit“ zu erzielen; hier lebt etwas von der Vitalität romanischer Volksmusik fort, wie sie bereits in mittelalterlichen Rundgesängen und Tänzen belegt ist<sup>43</sup>:

<sup>42</sup> Nach der Ausgabe von J. J. Hummel, Berlin—Amsterdam, „Avis“ vom 1. April 1773, 94 f.

<sup>43</sup> J. Wolf, *Tänze des Mittelalters*, in: AfMw I, 1918/19, aus der italienischen Hs. London, Br. Mus. Add. 29 987: 26 f., 33—38, 40. Das mitgeteilte Beispiel auf S. 40.

## Saltarello

Secunda bzw. „terza“ pars  
[Solo] [Tutti]

Verklärender Rückgriff auf das sehr Alte — so etwa kann das Neue in Rousseaus Bühnenstück umschrieben werden. Dieses Paradoxon ist in der Musikgeschichte mehrmals zum Tragen gekommen. Über das Wesen der musikalischen Inspiration sagt der Hinweis auf Ausnahmesituationen freilich nur wenig, und er taugt schon gar nicht als Gegenargument zu den vorhin skizzierten Methoden der „Jagd“ und „Entwicklung“ und deren „innovatorischen“ Folgen. Er kann jedoch das Unzulängliche unserer wissenschaftlichen Sprache und Begriffe produktiv bewußt machen. „Musikalische Inspiration“, die nur in besonderen Fällen zu Neuem führt, bringt keine „Entdeckung“ und ist kein Analogon dazu, sondern eben nur Ausdruck für eine bestimmte persönliche Erfahrung, unabhängig von deren objektivem Wert. Das Wort „Arbeit“ mit seinem Bezug auf Tätigkeit und Aktivität steht auf einer anderen Ebene; aber es ist — wie man weiß — ein geschichtlich umstrittener Begriff<sup>44</sup>; das Moment der Mühsal und der Fruchtlosigkeit scheint ihm untrennbar verbunden, und zwar in einem Maße, daß sich von der anderen, positiven Form der Arbeit eigentlich nur in zusammengesetzten, umschreibenden Formulierungen sprechen läßt. „Beschwingtes Arbeiten“ wäre etwa der angemessene Gegenbegriff zur weniger negativ belasteten „Inspiration“. Auch dieser Ausdruck müßte modifiziert werden, soll er die Voraussetzungen für anspruchsvolle musikalische Kunstwerke benennen. Doch das sprachliche Experiment führt nun nicht zum Ziel. „Kritische Inspiration“ beispielsweise ist ein Unding, denn Kritik und Eingebung treten nicht gleichzeitig auf, und sie stehen sich begrenzend oder gar ausschließend gegenüber. Diese Erkenntnis aber ist für das zur Debatte stehende Thema nicht uninteressant.

## III

Hier scheint eine Zwischenüberlegung angebracht. Wo auf das ohnehin problematische schaffenspsychologische Experiment verzichtet wird, setzt die Frage nach der künstlerischen Gestaltung genaue Kenntnisse vom jeweils individuell Neuen wie vom konkret Üblichen voraus: den realen oder potentiellen Vorbildern für einen bestimmten Komponisten. Da künstlerische Erfahrungen aber nicht vollständig rekonstruierbar sind, bleibt stets ein Rest der exakten Beobachtung entzogen. Man kann ihn durch Analogieschlüsse aufzulösen versuchen. Auch die zeitgenössische Theorie leistet Hilfe, wenn sie das Verhältnis des einzelnen zur „Regel“ als dem Inbegriff des Üblichen bestimmt. Dabei bietet sich Gelegenheit, den am

<sup>44</sup> Vgl. u. a. Trübners Deutsches Wörterbuch, I, Berlin 1939, 117. — C. Dahlhaus, *Der Dilettant und der Banane in der Musikgeschichte*, in: AfMw XXV, 1968, 160 f.

Ende des ersten Abschnitts angedeuteten Gedanken weiterzuführen, wonach sich auch „Anschauungen“ zur Wirklichkeit „verhalten“: Denkmodelle verändern sich nur wenig und erleichtern den Eingliederungsprozeß in die Gesellschaft, Ideale treiben die Entwicklung voran. Überzeugungen haben eigene Gesetze, entstehen jedoch nicht voraussetzungslos. Sie nehmen von objektiven Gegebenheiten ihren Ausgang und wirken auf diese zurück<sup>45</sup>. Wer an die Kraft von Regeln glaubt, arbeitet bedächtig, und der mühelos Schaffende fühlt sich real „inspiriert“.

Wie die musikalischen Werke selbst ist der Kompositionsvorgang von nationalen, stil- und sozialgeschichtlichen Eigenarten bestimmt. Die „Determinanten“ berühren und überdecken einander, stellen aber doch grundsätzlich eigene Größen dar. Das ist zu beachten, wenn im folgenden ein paar Entwicklungszüge im geschichtlichen Zusammenhang dargestellt werden, der verschiedene Grundeinstellungen zu den Satzregeln erkennen läßt: Respektierung im Anerkennen als verbindlicher Norm: Komponieren als Anwenden von Regeln (*naiver Objektivismus*); im Anerkennen als Bezugssystem: Komponieren als Modifizieren und Erweitern von Regeln (*kritischer Objektivismus*)<sup>46</sup> — Distanzierung in der Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der überlieferten Theorie hinsichtlich des konkreten Kunstwerks; sich ausbreitende Geringschätzung von Regeln; deren Ersetzung durch allgemeine, weniger präzise Richtlinien<sup>47</sup>: Komponieren im Gefühl der Freiheit (*naiver Subjektivismus*); im Gleichsetzen von „Regel“ und persönlicher Verantwortung: Komponieren als das Verwerten von „Gedanken“ (*kritischer Subjektivismus*)<sup>48</sup>. Von diesen Verhaltensweisen her bietet sich ein Zugang zu maßgeblichen musikgeschichtlichen Strömungen zwischen 1600 und 1800.

### 1. Handwerklichkeit und Gelehrsamkeit im Späthumanismus

Nach dem Abklingen der ersten europäischen „Genieepoche“, dem Zeitalter des Humanismus und der Renaissance<sup>49</sup>, breitete sich eine ausgesprochen handwerkliche Gesinnung unter den Musikern Italiens und Deutschlands aus. Ganz im Sinne des Worts „componere“ wurde Satzkunst als ein von Erfahrung und Regel geleitetes Kombinieren von Melodieteilen, Intervallen und kleinen mehrstimmigen Zusammenhängen verstanden<sup>50</sup>. Eine Messe oder Motette ließ sich im Zusammenhang planen, aber nicht mit Anschaulichkeit „vorhersehen“ wie ein nach dem Vorbild der sichtbaren Natur gestaltetes Kunstwerk<sup>51</sup>. „Musikalische Prosa“<sup>52</sup> in Motetten vor 1620 bestand aus zueinander passenden Bauelementen, die ein gemeinsamer „Ton“ verband, ein fortlaufend zusammengehöriger Text und ein sinnvoller satztechnischer und rhythmischer Bezug. „Ganzheit“ mit einheitlicher Bewegung

<sup>45</sup> „Und der Sinn, den Musik in ihrer sekundären, literarischen Daseinsform erhält, läßt die primäre, den Bereich der Komposition, nicht unberührt.“: C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln (1967), 94.

<sup>46</sup> Beide Standpunkte fixiert im Streit zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi; vgl. E. Vogel, *Cl. Monteverdi*, in: *VfMw* III, 1887, 325–329.

<sup>47</sup> J. Matthesons *Melodielehre*, u. a. im *Vollkommenen Capellmeister*, 133–160.

<sup>48</sup> Vgl. das Zitat von J. J. Quantz, unten, 20.

<sup>49</sup> Edward E. Lowinsky, *Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept*, in: *MQ* L, 1964, 476–495.

<sup>50</sup> Erinnerung sei an die bekannte Lehre vom Klauseltausch.

<sup>51</sup> J. Bahle stellt die exakte Vorausschaubarkeit musikalischer Kunstwerke überhaupt in Frage: *Eingebung und Tat*, 182, 244. Paul Hindemith führt hier den Begriff „Vision“ ein. Durch sie erschließe sich dem wirklich begabten Komponisten das projektierte Musikstück in „völliger Ganzheit“ (*Musikalische Inspiration*, in: *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, 84–86).

<sup>52</sup> H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, 20 f.

oder wohl dosiertem Kontrast und mit Stimmenverhakung war das Ergebnis planenden Reihens, nicht dessen Ausgangspunkt. Im sogenannten Parodieverfahren, in der Umarbeitung eines schon länger bestehenden mehrstimmigen Modells zu einem neuen Werk, wurde diese handwerkliche Arbeitsweise geübt. Und sie blieb nicht auf die einführende Schulung beschränkt. Jeder große Komponist verfügte über einen bestimmten musikalischen Sprachschatz, den er in immer wieder neuen Zusammenhängen anwendete. „Genialität“ zeigte sich zwar auch in der überlegenen Disposition, vor allem aber in der geistreichen Zubereitung des Materials, wie sie in Schützens Motette zutage trat.

Zwischen „konkreter“ und „abstrakter“ Rationalität verfließen die Grenzen, und es leuchtet ein, daß die Musik damals als ein differenziert wissenschaftliches Gebilde begriffen wurde. Der Straßburger Magister Johann Lippius lehrte 1609 den Aufbau einer Komposition aus elementaren Quantitäten<sup>53</sup>. Durch den ständigen Bezug auf die Rhetorik wurde der Vergleich mit der Logik nahegelegt. Daß die Musik wie eine Wissenschaft oder Technik durch „Erfindungen“ zu „verbessern“ sei<sup>54</sup>, ist bis weit ins 18. Jahrhundert hinein geglaubt worden. Romantik und Historismus haben diesen Gedanken, der das Parodieverfahren erklären hilft, in Vergessenheit gebracht.

## 2. Genialität und Rationalität im 18. Jahrhundert

Mit der veränderten musikgeschichtlichen Lage seit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, dem Trend zur geschlossenen Form, dem Beginn eines breiten, mehr ästhetisch als fachlich orientierten Gesprächs über Kunst, wuchs das Interesse am Schaffensprozeß. Zunächst wurde, wie schon im 16. Jahrhundert, nach der Verbindlichkeit von Regeln und nach den Voraussetzungen für den Musikerberuf gefragt. „*Musici non fiunt, sed nascuntur*“<sup>55</sup>; „*Wer die Music erlernen will . . . , muß gleichsam dazu geboren sein . . .*“<sup>56</sup>; das göttliche Talentum läßt sich nicht eintrichtern; man muß es „*Jure naturae et diplomate divino*“ besitzen<sup>57</sup>; wer „*bon goût*“ hat, triumphiert über alle Regeln; er wählt aus und verwirft die, unter denen Natur, Verstand und Sinn leiden<sup>58</sup>. Mit solchen intensivierenden Adaptionen des Topos „*Poeta nascitur*“ zeichnet sich sichtbarer noch als im Zeitalter des Humanismus eine Modifizierung jenes alten, bei Horaz, Quintilian und anderen „Autoritäten“ formulierten Prinzips ab, wonach „*studium*“ und „*ingenium*“ sich gegenseitig ergänzen müssen<sup>59</sup>.

So erklärt sich wohl auch die Ausführlichkeit, mit welcher seit dem Erscheinen von Athanasius Kirchers *Musurgia* (1650) die Künste des Kombinierens und Erfindens erörtert werden. Arnold Schering, der sie vor über vierzig Jahren beschrieben hat<sup>60</sup>,

<sup>53</sup> J. Lippius, *Disputatio musica* I–III, Wittenberg 1609 f.

<sup>54</sup> Vgl. u. a. W. C. Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, Dresden 1690, Kap. X: „*Von denen berühmtesten Musicis, und Erfindern Musicalischer Sachen . . .*“. Erfunden wurden Tonsysteme, Notationen, Instrumente, Gattungen, Stile, Sing- und Spielarten. So „*erfaund*“ Ludovico Viadana „*die Monodien, Concerte und den General-Baß*“ (ebda., 132 f.). Der Topos von der „hoch gestiegenen Musik“ blühte im 16. und 17. Jahrhundert.

<sup>55</sup> R. Dammann, *Zur Musiklehre des A. Werckmeister*, in: *AfMw* XI, 1954, 210.

<sup>56</sup> F. E. Niedt, *Musikalisches ABC*, Hamburg 1708, 4.

<sup>57</sup> M. H. Fuhrmann, *Musica vocalis*, Berlin o. J., 58.

<sup>58</sup> J. Mattheson, *Critica musica* I, 4, Hamburg 1723, 250 f.

<sup>59</sup> Ebda., 280.

<sup>60</sup> A. Schering, *Geschichtliches zur „Ars inventendi“ in der Musik*, in: *PJb* 1925, 25–34.

beurteilte sie fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Gegensatzes zur romantischen Ästhetik. Daß aber überhaupt mit Anteilnahme über solche Fragen gesprochen wurde, verrät Unruhe und Neugier. Auch sollten die jeweils eigenen Methoden der *artes combinatoriae* und *inveniendi* nicht übersehen werden. Dort handelt es sich um mechanische Vorgänge, etwa das Austauschen rhythmischer Grundformen; an der zur Bachzeit höher bewerteten *ars inveniendi* dagegen wirkte die Affektenlehre mit. Hier wurde eine neue Gefühlskunst vorbereitet; war doch immerhin unter der Darstellung der „*loci topici*“ die Formulierung einer „*inventio ex abrupto, inopinato, quasi ex entusiasmo musico*“ möglich, die erreicht werden könne, wenn man die einschlägige Arbeit „*eines vortrefflichen Componisten*“ studiert oder „*sich eine Leidenschaft fest eindrückt*“<sup>61</sup>.

Zu den Anleitungen zur „Selbstfindung“ von Motiven, Themen und größeren musikalischen Zusammenhängen gesellten sich Rezeptbücher älteren Typs: Vokabularien gewissermaßen, Sammlungen von „*Clauseln, so zur Erfindung beiträglich*“<sup>62</sup>. Um die gestiegene Nachfrage nach immer neuer Musik decken und um mit virtuosen Improvisationen glänzen zu können, wurde keine Hilfe verschmäht<sup>63</sup>. Auch das Ideal des Zwanglosen, Mühelosen, das gesellschaftliche Ziel aller Aufklärer, begann sich im Kompositionsakt auszuwirken. Mit einer einzigen Sache viel Zeit zu verschwenden, galt als „pedantisch“. Mitunter verweisen selbstbewußte Bemerkungen auf den Originalmanuskripten auf die kurze Zeit, die zur Fertigstellung des betreffenden Werkes nötig war<sup>64</sup>.

Müheloses, rasches Komponieren — das klingt, als ob Konsequenzen der musikalischen Inspiration aufgezählt würden. Dennoch ist dieses Phänomen nicht in Deutschland neu „entdeckt“ worden und auch nicht in England, sondern paradoxerweise in Frankreich<sup>65</sup>, unter den Bedingungen einer Kultur, die sich in einem streng regelgebundenen Klassizismus erfüllte, die dem Ideal der „*simplicité*“ verpflichtet war und deren Musik dann auch im Ausland als eintönig und langweilig, als „*leer*,

<sup>61</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 132. „*Erfindung*“ bedeutet bei Mattheson sowohl das Finden wie das Gefundene. Unter den Begriff der „*inventio ex abrupto*“ fällt also auch der plötzliche Übergang von einem Thema oder Motiv zu einem anderen. — Über die unterschiedliche Bedeutung von „*Erfindung*“ und „*Einfall*“ vgl. H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Akademie der Wissenschaften Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, 897 (81).

<sup>62</sup> Ankündigung eines Werkes von Georg Philipp Telemann in: *Hamburgische Berichte von den neuesten gelehrten Sacken*, Hamburg 1735, 33 f. Erinnert sei auch an den Titel von Johann Sebastian Bachs *Inventionen*. Schon Thomas a Sancta Maria hatte den Komponisten geraten, sich feste Kadenzformeln für den späteren Gebrauch einzuprägen: O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, 132. Auch die Dichter sammelten Einfälle: C. H. Schmidt, *Biographie Hagedorn's*, II, Leipzig 1770, 339. Die „*Bewußtseinskelle*“, von der R. Dammann spricht, ist also keine ausgesprochen barocke Eigenschaft gewesen: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, 116 f.

<sup>63</sup> Schilderung Johann Gottfried Walthers, den die Schwäche seiner „*invention*“ bedrückte, über die Lehre bei Johann Heinrich Buttstedt in Erfurt; Walthers Wunsch, von Conrad Friedrich Hurlbusch das Rezept zur Erlernung des Improvisierens zu bekommen: G. Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeyer, in: *BJb* XXX, 1933, 90 und 110.

<sup>64</sup> Zeitangaben bei Mattheson; z. B. „*componirt in Zwölf Stunden . . . d. 2. Sept. 1715*“: B. C. Cannon, *J. Mattheson, Spectator in Music*, New Haven 1947, 161. Mattheson stand hier nicht allein. So betont Adolf Karl Kuntzen im Vorbericht zu seinen *Liedern zum unschuldigen Zeitvertreib* 1748, in Gesellschaft von Freunden oft drei bis vier Lieder auf einmal in weniger als einer Stunde verfertigt zu haben: J. Hennings, A. K. Kuntzen und seine Lieder „*Zum unschuldigen Zeitvertreib*“, in: *Mf* III, 1950, 68. Als Mattheson 1731 eine *Aria* des Stockholmer Vizekapellmeisters G. Buchholtz abdruckte, an deren Ende dieser stolz auf die daran verwandte Mühe verweist („*Diese Aria ist auf remarquable Tage in Ao. 1720 d. 20. Mart. biß den 26. dito von mir . . . componirt worden*“), war zweifellos an das geringschätzigste Lächeln galanter Musiker über eine derart „*schulfüchsische*“ Arbeitsweise gedacht: Große Generalbaß-Schule, 2/Hamburg 1731, Bl. 9v—10r.

<sup>65</sup> Das deutsche Fremdwort „*Genie*“ verweist auf diesen Ursprung: B. Rosenthal, *Der Geniebegriff der Aufklärungszeit* (Lessing und die Populärphilosophen), Berlin 1933, 18—25. E. E. Lowinsky zeigt in *MQ*, L, 321—340, wie der *Geniebegriff* auch in England, Italien und Deutschland vorbereitet wurde; doch wäre nach dem Gewicht bzw. der geschichtlichen Verbindlichkeit der angeführten Zeugnisse zu fragen.

frostig und elend“ empfunden wurde<sup>66</sup>. Doch das scheinbar Widersinnige erhält Sinn unter der bereits angedeuteten Voraussetzung, daß spontanes, weitgehend planloses und unreflektiertes Schaffen sich leicht in zusammenhanglosen Assoziationsreihen äußert oder zu Wiederholungen bekannter Vorstellungen und Modelle führt<sup>67</sup>. Varietas, das Gestaltungsprinzip bei Motetten, vielleicht aber ein Grundgesetz aller großen Kunst, verlangt Arbeit, eben jenes von Bahle herausgestellte Auswählen, Verwerfen, Abwandeln, Neuordnen, das Révész der sogenannten „Gestaltungsphase“ zuschrieb und das Volkelt als „latentes Denken“ auffaßte<sup>68</sup>. Aber wo immer dieselbe Musik erklingt<sup>69</sup>, wo stets die gleichen melodischen und rhythmischen Schemata benutzt werden, bedarf es kaum der Arbeit; hier bestehen gute Voraussetzungen für eine grundsätzlich jedem begabten Musiker zugängliche „Inspiration“.

Paradebeispiel für inspiriertes Schaffen war die Arbeitsweise Jean-Baptiste Lullys, dem als Schöpfer des für die nächsten Generationen maßgebenden Operntyps der Tragédie lyrique mit gewissem Recht ein souveräner Umgang mit der „Regel“ nachgerühmt wurde. Er schuf sich also seine eigene „Wissenschaft“, und er befolgte die Forderungen der Natur und der Einfachheit<sup>70</sup>. Wer wie er der Natur sich hingibt, findet die richtige Lösung „plötzlich“<sup>71</sup>. Bewundernd wurde registriert, daß der Opernkomponist André Cardinal Destouches schon als junger Mensch, der kaum elementare musikalische Kenntnisse besaß und dem das Notieren Mühe bereitete, Lieder und instrumentale Werke verfaßt hatte. Er sang nach seiner Eingebung und übertrug das Aufschreiben einem erfahrenen Musiker<sup>72</sup>.

„Natur“ war das Zauberwort; es schien den Schlüssel zu liefern zum Verständnis des beschwingten Komponierens wie des sangbar komponierten, bis es dann durch Rousseau zum Zentralbegriff eines kulturkritischen Programms aufstieg. Wo sich aber Natur schöpferisch im Menschen verwirklichte, sprach man vom „Genie“, und dieses französische Wort hat ein ganzes Jahrhundert beschäftigt<sup>73</sup>, empirisch oder spekulativ. Dabei fällt auf, daß die eigentlichen Klassiker der „Lehre“ vom Genie, Denis Diderot (1757)<sup>74</sup> und auch Rousseau<sup>75</sup>, diesen Begriff vorwiegend im Sinne von Aktivität und Aufgeschlossenheit, also in einer der Inspiration eigentlich abträglichen Weise definiert haben. Eine mehr populäre Auffassung dagegen verklärt die Realitäten und verknüpft sie mit der metaphysischen Tradition. So beschreibt der auch kompositorisch hervorgetretene Theoretiker Charles-Henri Blainville 1754 das Phänomen der Eingebung in einer dem breiten Publikum plausiblen Weise (Übersetzung von Johann Adam Hiller):

*„Ein Componist geräth in Begeisterung in einem Augenblicke, da er es am wenigsten vermuthet; die Einbildungskraft erhitzt; das Herz erweitert sich, das Blut läuft geschwinder; er ist außer sich; ein leuchtendes Gewölcke umgibt ihn; alle*

<sup>66</sup> W. A. Mozart, *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen . . .*, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, I, Kassel 1962, 123.

<sup>67</sup> J. Bahle, *H. Pfitzner*, 62.

<sup>68</sup> E. Schwinge, *Welt und Werkstatt*, 72; J. Volkelt, *Ästhetik* III, 207 f.

<sup>69</sup> Leopold Mozart, in: W. A. Mozart, *Briefe*, I, 134.

<sup>70</sup> *Histoire de la Musique*, II, 43 f., 152.

<sup>71</sup> Ebd., II, 170.

<sup>72</sup> Ebd., II, 133 f.

<sup>73</sup> B. Rosenthal, *Geniebegriff*.

<sup>74</sup> D. Diderot, *Philosophische Schriften*, I, Berlin 1961, 235–241.

<sup>75</sup> Bei J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, I, Leipzig 1766, 294.

Sinne leisten ihm vereint Hülfe, und verwandeln sich wechselweise in die Leidenschaft, in das Bild, das er mahlen will, alles kommt zu Haufen; er ordnet, er wählt . . . er redet die Sprache der Götter“<sup>76</sup>.

In zahlreichen Porträts wurde diese französische Auffassung vom genialen, das heißt: mühelosen, gleichsam außerirdischen Eingebungen folgenden Komponieren festgehalten<sup>77</sup>. Diderot trug ihr Rechnung, indem er den Neffen des großen Rameau die neue, aber alte Vorstellungen aufgreifende Inspirationshaltung in folgender Weise beschreiben läßt:

„So sitzt er vor dem Klavier, die Beine angewinkelt, das Gesicht zur Decke gewendet, man hätte geglaubt, da oben läse er in einer Partitur“<sup>78</sup>.

In Fachkreisen außerhalb Frankreichs mußte ein solches Bild befremden. Denn Komponieren wurde um 1760 wieder vielfach als „Kombinieren“ verstanden, als Zusammenstellen sehr kleiner melodischer Einheiten<sup>79</sup>. „Fleiß und Nachdenken“ waren für Johann Joachim Quantz fast noch wichtiger als das „Naturell“. Er apostrophierte den Einfall als „blind“ und verlangte vom „Meister“ nicht nur Kenntnisse über die allgemeinen Satzvorschriften, sondern deren kritische Handhabung: „Die Säuberung, Reinigung, der Zusammenhang, die Ordnung, die Vermischung der Gedanken . . . erfordern fast bey einem <sic> jeden Stücke neue Regeln“<sup>80</sup>. „Originalität“ erschien so als „Rationalität“. Wohl keiner der großen deutschen Musiker des 18. Jahrhunderts ist als Klavierspieler in verzückter Pose aufgetreten. Mozart legte Wert auf die Feststellung, auch ohne Grimasse expressiv spielen zu können. Sein Tempo rubato, wo die linke Hand im Takt bleibt, hat diese beherrschte Haltung noch unterstrichen<sup>81</sup>, und von Carl Philipp Emanuel Bach wird berichtet, daß sein Gesicht beim Phantasieren nach unten gerichtet war<sup>82</sup>. „Ritter Gluck“, in Frankreich als „Verkörperung des Rousseau'schen Geniebegriffs“ gefeiert<sup>83</sup> und dem bekannten Porträt von Joseph Siffred Duplessis zufolge ein überirdischen Stimmen lauschender Musiker<sup>84</sup>, war in Wirklichkeit ein harter Arbeiter, der seine Einfälle sehr sparsam verwaltet hat<sup>85</sup>. Das gleiche gilt für den als Vertreter des musikalischen Sturms und Drangs hingestellten Johann Gottfried Mützel<sup>86</sup>, und Joseph Haydn sprach 1802 rückblickend von der so langen Reihe von Jahren, die er „mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet“ habe<sup>87</sup>.

<sup>76</sup> Ebda., 315.

<sup>77</sup> W. Braun, *Arten des Komponistenporträts*, in: Festschrift W. Wiora, Kassel 1967, 91.

<sup>78</sup> D. Diderot, *Das erzählerische Gesamtwerk*, hrsg. v. H. Hinterhäuser, IV, Berlin 1967, 40. — Daß Rameau mit der Violine in der Hand oder am Klavier komponiert hat, bezeugt das *Dictionnaire des hommes illustres* (bei J. A. Hiller, *Nachrichten* III, Leipzig 1768, 233). Aber das Phantasieren ist kein „Ablesen“ aus einer unsichtbaren Partitur; es löst Begeisterung aus oder stellt Rohmaterial bereit: J. Bahle, *Eingebung und Tat*, 62 f.; W. Braun, *Komponieren am Klavier*, in: *AfMw* XXIII, 1966, 128 f., 132.

<sup>79</sup> A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955, 72.

<sup>80</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, 3/Breslau 1789, Einleitung, 14. Vgl. auch R. Schäfer, *Quantz als Ästhetiker*, in: *AfMw* VI, 1924, 235 f.

<sup>81</sup> W. A. Mozart, *Briefe* II, Kassel 1962, 83.

<sup>82</sup> B. Engelke, *Gerstenberg und die Musik seiner Zeit*, in: *Zeitschrift des Vereins für schleswig-holsteinische Geschichte* LVI, 1927, 435.

<sup>83</sup> Riemann Musiklexikon, Personenteil L—Z, Mainz 1961, 547.

<sup>84</sup> Wiedergegeben u. a. in *MGG* V, 1956, 329 f.

<sup>85</sup> K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Chr. W. Glucks*, Diss. (maschsch.) Kiel 1966.

<sup>86</sup> L. Hoffmann-Erbrecht, *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753—1763*, in: *Mf* X, 1957, 467 u. ö.

<sup>87</sup> J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. D. Bartha, Kassel 1965, 410; Brief vom 22. Sept. 1802.

Anders als im Bereich der Dichtung, wo in der sogenannten Geniezeit der siebziger Jahre das Ideal zur Wirklichkeit wurde, ist der deutsche Beitrag zur Geschichte des musikalischen Inspirationsbegriffs durch Nüchternheit und Skepsis geprägt. Selbst bei einem der neuen Gefühlskünstler so ergebenen Literaten wie Christian Friedrich Daniel Schubart blieb der Bezug auf die psychischen Gegebenheiten gewahrt<sup>88</sup>. Hillers Kommentar zu Blainvilles soeben mitgeteilter Inspirations-schilderung beleuchtet die in Deutschland trotz des Einspruchs der Frühaufklärung noch weiterhin gültige streng handwerkliche Gesinnung<sup>89</sup>:

„O wo geräth Herr Blainville hin! daß er uns nicht alle Componisten zu Enthusiasten, oder alle Enthusiasten zu Componisten macht! Nein nein, eine so gar große Herrlichkeit ist es eben ums Componiren nicht! Es kann ein bischen Enthusiasterey dabey statt finden, aber größtentheils bleibt es doch immer ein Werk einer tief sinnigen Ueberlegung und einer mühsamen Arbeit, die sich in keinem enthusiastischen Traume verrichten läßt“<sup>90</sup>.

\*

Was ist nun „Musikalische Inspiration“? Die von individueller, zeitgeschichtlicher und nationaler Veranlagung gesteuerte persönliche Erfahrung beim Finden von Melodien? Eine solche Antwort liegt jetzt nahe, erscheint aber dennoch problematisch; denn der umstrittene Begriff läßt sich — das ist inzwischen klar geworden — weniger leicht definieren als durch Gegenthesen einschränken; vor sogenannten „Binsenweisheiten“ sollte man sich dabei nicht fürchten:

1. Wie in der Wissenschaft gibt es beim Komponieren grundlegende und mannigfaltige Aufgaben, bei deren Lösung Verstandesarbeit zu leisten ist. Der geniale Künstler empfindet „Mühsal“ eher als notwendigen Tribut denn als Zumutung.

2. Dilettantismus verrät sich nicht allein im naiven Vertrauen auf Kunstregeln<sup>91</sup>. Wie die „handwerkliche Kombinatorik“ findet sich „reproduktive Eingebung“ auf einer mittleren Leistungsstufe. Das Bild vom inspirierten Musiker, das von Frankreich nach Deutschland gekommen ist, entstammt der Ästhetik von Dilettanten, denen das Ethos harter künstlerischer Arbeit naturgemäß fremd war.

3. Einfache und ausdrucksvolle Musik deutet nicht zwangsläufig auf einen inspirierten Schaffensvorgang. Schon in der barocken Liedtheorie klingt die Erkenntnis an, daß das Einfache „schwer zu machen“ sei<sup>92</sup>. Fast stets hatte gezielte musikalische Schlichtheit eine handfeste außerkünstlerische Tendenz. Im deutschen Lied der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden politische Tugenden besungen und durch beabsichtigte Anlehnung an einige melodische Grundgestalten Bekanntheitsqualitäten vermittelt<sup>93</sup>. Die Naivität dieses „Volkstons“ ist durchaus vordergründig.

<sup>88</sup> *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806, 368 ff.

<sup>89</sup> Vgl. hierzu auch Friedrich Nicolais Auffassung von der Poesie als Arbeit und „edles Handwerk“. H. W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts III), 126.

<sup>90</sup> J. A. Hiller, *Nachrichten* I, 315.

<sup>91</sup> H. Koopmann, *Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit*, in: Studien zur Goethezeit, Festschrift für Lieselotte Blumenthal, Weimar 1968, 178. Vgl. dagegen auch C. Dahlhaus, *Der Dilettant . . .*, wo die Verachtung des Handwerklichen als Merkmal des Dilettantischen gilt.

<sup>92</sup> W. Krabbe, *Johann Rist und das Deutsche Lied*, Diss. Berlin 1910, 74.

<sup>93</sup> H. W. Schwab, *Sangbarkeit*, 132 und Tafeln I und II.

4. Wenn Anschauungen das Verhalten beeinflussen, ist über weite geschichtliche Zeiträume hin und zumal in Deutschland Musik primär erfunden, erdacht, erarbeitet, konstruiert worden. Musikalische Inspiration hatte demgegenüber häufig durchaus akzidentellen Charakter.

All diese aus historischem Material abgeleiteten Urteile über „Musikalische Inspiration“ sind „systematisch“ im Sinne von „realisierter Möglichkeit“. Ganz ohne den geschichtlichen Bezug verliert der Begriff seine letzten Konturen; er verblaßt dann etwa zur Metapher für das glückliche Zusammenspiel von Begabung, Kenntnis, Erfahrung und Fertigkeit bei großen Leistungen oder er wird zum Symbol für ein menschliches Grundanliegen: die Sehnsucht nach Vollkommenheit.

## *Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*

Versuch einer Orientierung

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Der Klavieranteil in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts ist mehrfachem Bedeutungswandel unterworfen. In der Anfangssituation dieses Zeitraums ist das Klavier, obwohl als selbständiges Soloinstrument schon völlig autark, in der Kammermusik noch anonym untergeordnet. Der dann einsetzende Entwicklungsprozeß wird durch die Integration bestimmt, innerhalb deren das Klavier Solo- und Begleitfunktion miteinander verbindet und so eine rangmäßige Aufwertung erfährt. Dabei ergeben sich unterschiedliche Verhältnisse der Partnerschaft, ehe der Klassik der Ausgleich gelingt. Soziologische Rücksichten wirken auf diesen Werdegang ebenso wie eine modische Bevorzugung und persönlicher Ehrgeiz der Komponisten. Immer aber gibt das Klavier den Anstoß zur Schaffung neuer Strukturen, gleich ob es annektierend in das Ensemble der Solostimmen eindringt, später die Partner an die Grenze des „ad libitum“ verweist oder schließlich mit ihnen jene ideale Gemeinschaft eingeht, in der es kein zur Absonderung tendierendes Übergewicht gibt. Diese Initiative des Klaviers im Bereich der Kammermusik ist, so fragwürdige Kompromisse auch dabei unterlaufen, um so eher zu verstehen, als sich aus der gleichen Wurzel der Triosonate auch jene neuen Gruppierungen des Streichtrios und -quartetts entwickeln, die durch Eliminierung des Continuo ihr homogenes Gepräge behaupten. — Allgemeinste Voraussetzung aber für den Assoziierungsprozeß des Klaviers in der Kammermusik ist seine proteische Fähigkeit zu sowohl neutraler, d. h. meist übernommener Satzform wie zu individueller Spezifizierung. Auf beiden Wegen erfährt das Klavier gerade innerhalb der Kammermusik so viel Bereicherung, daß sein Anteil an diesem Werkbereich sogar einen wesentlichen Abschnitt in der Geschichte der Klaviermusik schlechthin darstellt.

Bei der Wiederbelebung vorklassischer Kammermusik darf die Musikwissenschaft für sich in Anspruch nehmen, diese Werke nicht nur erschlossen, sondern durch aufführungspraktische Hinweise vor stillfremder Zutat bewahrt zu haben. Das gilt insbesondere für die Beschränkung des Klaviers auf seine Funktion als Generalbaßinstrument. Seine generelle Fixierung als Continuobestandteil bestimmt bis zum