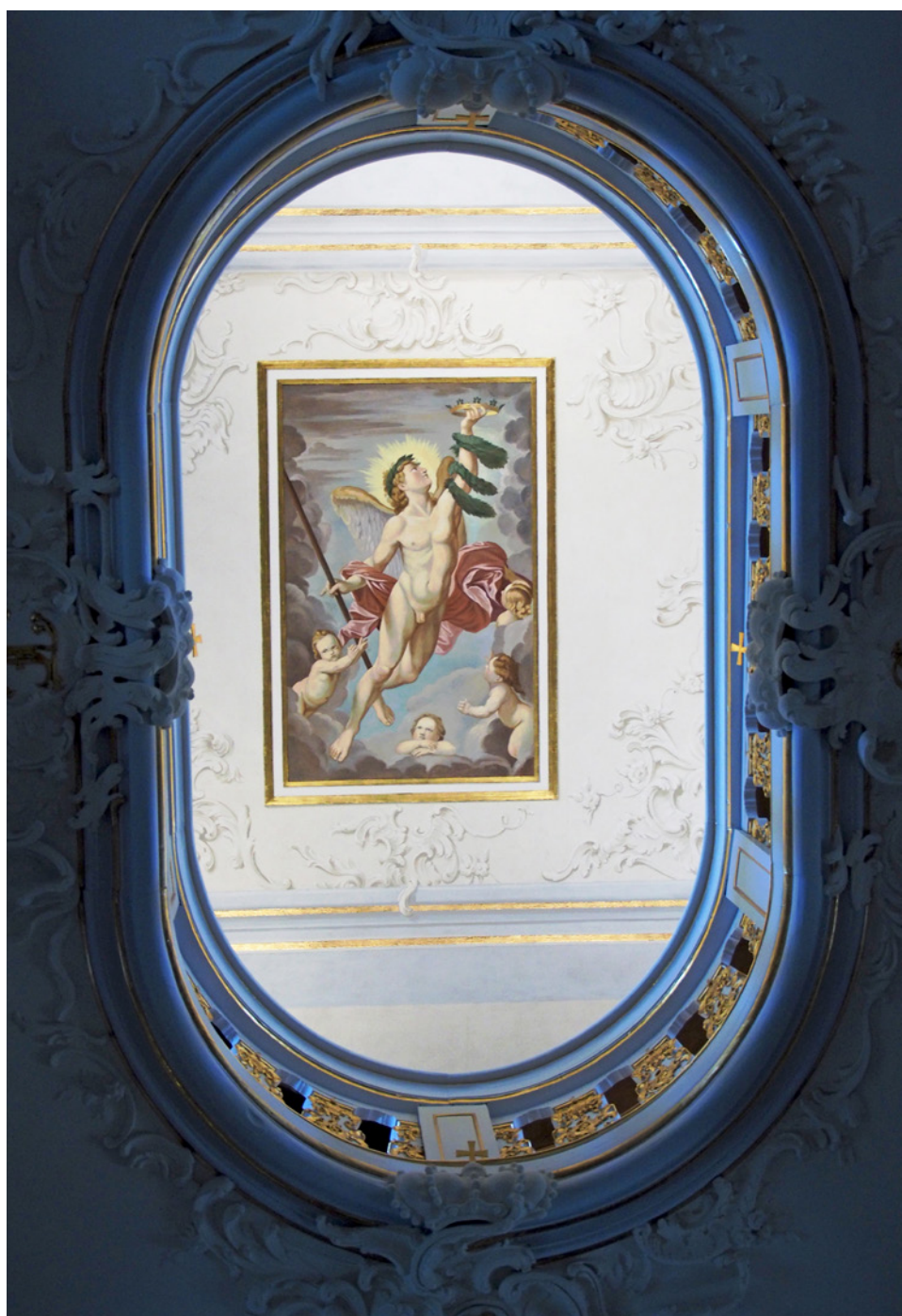


VON ALLEN GUTEN GEISTERN ...

ÜBER GEHEIMNISSE ZWISCHEN GENIE UND WAHNSINN

Jürgen Oberschmidt



mit anderen Sängerinnen im Rahmen eines Vortanzens der Männerwelt präsentiert wird. Alkohol beflügelt eine multidimensionale Begutachtung ihrer künstlerischen Potenziale, die Vorfälle werden beobachtet, öffentlich, zum Skandal. Nicht thematisiert wird das Leiden der Frauen, nur die Zügellosigkeit der Männer löste satirische Spottverse mit der Konsequenz aus, dass der Operndirektor Maximilien-Claude Gruer abgesetzt wird. Der genaue Name der Sängerin ist bis heute nicht bekannt, als Mademoiselle Duval ging sie dann wenige Jahre später wie ein herkunftsloses Fräuleinwunder in die Operngeschichte ein: Nachdem Mlle Duval als zweite Frau überhaupt darum gebeten wurde, eine Oper zu komponieren, wurde diese auch im Jahr 1736 an der Pariser Oper uraufgeführt und es blieb ihr selbst vorbehalten, diese vom Basso continuo aus anzuführen. Der Titel dieser Oper lautet *Les Génies* – und damit scheint dieses kleine Skandalon als ein Stück der Operngeschichte geeignet, in die Geheimnisse zwischen Genie und Wahnsinn einzuführen.

Les Génies

Ganz im Sinne der antiken Vorstellung tritt in dieser Oper nicht ein schöpferischer Genius auf, um ein Kunstwerk zustande zu bringen, sondern dieser wird selbst zum Produkt der Kunst, zum Objekt der künstlerischen Imagination. Denn wie die Griechen ihre Dämonen, so pflegten die Römer ihre Genien: In der römischen Religion waren dies Schutzgeister, die einem Bürger¹ mit seiner Geburt an die Seite gestellt wurden und die ihn sein Leben lang durch die rauen Lebenswirklichkeiten zu begleiten hatten. Und sollte ein Mensch einmal den Pfad der Tugend verlassen, dann hieß es einst, der gute Genius sei von ihm gewichen. Bis heute ist das in unserem Sprachgebrauch, etwa, wenn wir redensartlich davon sprechen, es sei jemand von allen guten Geistern verlassen. Römische Gottheiten, eben als die vielbeschworenen ‚Alten‘, verkörperten diesen guten Geist in sich selbst, während wir uns

www.musikundbildung.de

► Beitrag als PDF

Es klingt wie eine moderne #MeToo-Geschichte, auch wenn sie schon 300 Jahre zurückliegt: Ein Traum wird wahr für das siebzehnjährige Mädchen, das einen Platz im Pariser Opernchor bekommt und zusammen

in unserer schwachen Menschhülle stets darüber im Klaren sein müssen, dass dieser Genius nicht in uns wohnt, dass wir ihn wie ein Tamagotchi mit seiner doch eingeschränkten Lebenserwartung zwischen 12 und 25 Tagen hegen und pflegen müssen, ihm Opfer zu bringen haben, damit er uns weiter begleiten möge. Will man diese stillen Begleiter sichtbar machen, muss man sich der Kunst bedienen: Personifiziert als geflügelte Knaben, als Jünglinge im Sternengewand erscheinen die guten Geister als zierende Beigaben der Hochkultur, seltener finden sie sich in den Bildmittelpunkt gestellt.

Die Decke des Rokokosaals der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar schmückte solch ein Gemälde mit dem Titel *Genius des Ruhmes*, eine Kopie von Johann Heinrich Meyer nach dem Original von Annibale Carracci aus der Dresdener Gemäldegalerie, das Bezug nahm auf die in der Bibliothek versammelten Gelehrten und ihre Schriften. Auch Kollektive oder Institutionen konnten schließlich auf solch einen übergreifenden Geist vertrauen; modernere Ideologien greifen hierauf zurück, wenn etwa von einem ‚Volksgeist‘ oder ‚Zeitgeist‘ die Rede ist.

Im Jahre 2004 wurde dann das zum UNESCO-Weltkulturerbe zählende Gebäude von allen guten Geistern verlassen: Es fiel einem verheerenden Großbrand zum Opfer, was verdeutlicht, dass ein defektes Kabel fatale Folgen haben kann. Rauchmelder tun hier ihren verlässlichen Dienst, während die leichtbeschwingten Genien ihre irdische Schwere abgeworfen haben, sich einzig auf ihre Kernkompetenzen ‚Zeugungskraft‘ und ‚Fruchtbarkeit‘ konzentrieren, und mit der Implementierung eines Brandschutzkonzeptes daher weniger vertraut sind. Schwingt in solchen Worten etwa ein leiser Gedanke mit, die Systemrelevanz der Genien oder gar der Künste in Frage zu stellen?

Musik als ‚Schutzgeist‘

Die Oper von Mademoiselle Duval wurde erst im Jahr 2023 wiederentdeckt, entstaubt und erneut aufgeführt. Hört man hinein in die beschwingten Klänge der Tanzsätze, die mit den typisch französischen Manieren die Schönheiten der Natur, der Liebe, den Tanz durch das Leben beschreiben, dann entsteht der Wunsch, dass die Musik selbst zu einem Schutzgeist werde, der uns alle lebenslang begleiten möge: Musik beflügelt, sie spendet Tröst, Musik bewegt und vermag es, sich in

unnachahmlicher Weise mit uns zu verbinden: Während die profanen Schutzgeister nach römischem Recht uns lediglich umgeben und nie ein Teil von uns werden, können wir Musik zu unserem inneren Besitz machen: „Von der Musik wird alles erfasst, was lebt, da sie die Seele des Himmels ist“, schrieb bereits Cicero (vgl. Schrang 2024, S. 14). Als ein solcher Besitz wird Musik ein Teil von uns, und ein Jeder kann sich seiner schöpferischen Fähigkeiten bedienen, um sie aus uns selbst heraus immer wieder lebendig werden zu lassen: Wenn wir Musik mit unserem inneren Ohr imaginieren, selbst musizieren oder Musik hören, spüren wir, dass wir uns unter dem Einfluss der Musik verändern, auf eine andere Art und Weise fühlen und denken, mit feinen Antennen ein neues Lebensgefühl entwickeln oder uns mit ihrer entfesselten Kraft überwältigen lassen und nicht nur mechanisch auf eine Partitur reagieren. Ist damit die Bedeutung der Künste wieder angemessen gewürdigt worden?

Zumindest ist hier der fromme Wunsch vertreten, Musik zu einem ganz besonderen Schutzgeist zu machen, der uns wie eine allegorische Figur umschwirrt und unser Leben zu schmücken und zu bereichern vermag. Vielleicht sind es genau diese Flügel, die uns veranlassen sollten, von einem Mozart-Effekt zu sprechen, ohne dass wir versuchen müssten, die nicht messbaren Wesen der uns umgebenden Geister in zudringlicher Weise zu quantifizieren. Wie lassen sich denn auch Berührungspunkte festmachen, wenn lose Umgebungen auf uns einwirken? Jimi Hendrix etwa hörte die Musik von Bach und Händel, er wohnte in der Londoner Brook Street mit Händel Tür an Tür, nur eben mit 240 Jahren Verspätung. Heute ist das Händel-Hendrix-Museum hier untergebracht (handelhendrix.org). In einem Interview berichtete Jimi Hendrix, dass ihm der Geist von Händel gar erschienen sei: herausgetreten aus der Wand, betagt im Schlafrock und mit grauem Zopf. Den *Messias* legt er sich in einer Vinyl-Pressung zu, nachdem er das blaue Hinweisschild am Nachbarhaus entdeckt hatte, wo zu Lesen stand, dass sein ihn umgebender Genius dieses Werk genau hier komponiert habe. Händel fungierte also als stiller Begleiter von Jimi Hendrix, aber griff er deshalb in sein Leben oder gar in seine Musik ein, nur weil er ihm im Traum erschien? Die Genien hatten ihn schließlich schon viel länger begleitet: In der Schule fiel Jimi negativ auf, weil er gar nicht anders konnte, als seinen Schutzgeist hier öffentlich zur Schau zu

Genie

Um 1800 wurde unter deutschen Dichtern und Denkern zum ersten Mal prominent vom Genie gesprochen. Shakespeare wurde zum Prototyp jener Zunft erkoren, die keinem erlernten Regelsystem zu folgen hatte, um neues zu schaffen. Es galt sich zu verabschieden von der barocken Regelpoetik, vom Regeldrama (*doctrine classique*) der französischen Schule in gehobener Sprache und unter Betonung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung. In der Musik war es Robert Schumann, der die Musik des Autodidakten Frédéric Chopins als die eines Genies feierte: „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie“ (Schumann 1914, S. 5). Und doch blieb das Verhältnis zum Genie ein gebrochenes. Goethe wusste als 22-jähriger noch, sich von der Genialität seines Idols Shakespeare erleuchten zu lassen, seinen Werther ließ er hingegen leiden und scheitern. Spätestens, als Roland Barthes vom Tod des Autors sprach (1968), Michel Foucault die postmoderne Debatte um den Autorbegriff weiter anstachelte, begann man, kritisch über den romantischen Genie-Kult nachzudenken.

tragen. Es war ein Besenstil, der eine Gitarre imaginierte, lange bevor sein Vater ihm sein erstes Instrument vermachte, eine einseitige Ukulele, die er im Müll fand. Damit hatte der stumme Besen dann ausgedient.

Genius-Playlist und Genius-App

In bestimmten Lebenslagen bedienen wir uns der Musik, auch wenn sie sich mit unserer geteilten Aufmerksamkeit zu begnügen hat: „Die Menschen lernen, mit Musik – sei sie auch schön und eindrucksvoll – im Hintergrund zu lesen oder zu lernen. Indem sie so Unaufmerksamkeit oder geteilte Aufmerksamkeit kultivieren, wird die Musik als solche immer mehr zu einem psychischen Anregungs- und Beruhigungsmittel (ob sie das eine oder andere ist, wird vom jeweiligen Fall abhängen), das sie selbst bei Gesprächen genießen“ (Langer 2018, S. 272). Wäre das nicht eine geeignete Zieldimension für



Handel Hendrix House (23 and 25 Brook Street, Mayfair, London)

Musikunterricht, Musik nicht nur zu ver-
unterrichten, um sie damit als Gegenstand
einer „Kunstlehre des Verstehens“ (Dahl-
haus 1984, S. 137) zu verhandeln, sondern
auch auf diese Weise zu unserem Genius zu
machen? Wie müsste solch ein Unterricht
gestaltet sein, um hier Unterscheidungen zu
treffen, Hörgewohnheiten zu reflektieren?
Welche Musik teile ich in der Begegnung
mit anderen, wo versammeln sich all meine
Sinne, wie und wann lasse ich mich ganz auf
sie ein, damit sich der in mir angelegte innere
Besitz weiter nähren kann?

Die Musik, die wir als Teenager gehört ha-
ben, lieben wir fürs Leben, aber ausgehend
von diesen Erfahrungen, werden sich wei-
tere Besitztümer anlagern. Damit solche
Ergänzungen sich an bereits bestehende
Geschmacksknospen anschmiegen können,
gibt es heute die *Genius-Playlist* oder *Genius-App*:
Hier werden Algorithmen genutzt, um
passende Titel auf Basis der individuellen
Vorlieben vorzuschlagen. Damit Musik zum

Akkompagnement der täglichen Verrichtun-
gen eingesetzt werden kann, wird hier – wie
im öffentlich-rechtlichen Rundfunk auch –
das Mittel der Formatierung eingesetzt.
Wer nun beklagt, dass sich Musik dann dem
Mainstream ausliefere, der sollte beden-
ken, dass unsere gesamte Musikgeschichte
ausgesprochen lang als eine solche des kol-
lektiven Mainstreams gelebt wurde und in
vielen Publikationen, vom Schulbuch bis hin
zu einer sich wissenschaftlich gebärdenden
Musikgeschichte, bis heute noch als eine
solche dargestellt wird: Die stabilen For-
men der bürgerlichen Gesellschaft festigen
sich durch Anbiederung an Konsens, durch
kulturelle Hegemonie, die sich eben auch in
der Kunst und ganz besonders in der Musik
zu äußern wusste und nur maßvoll erweitert
wurde. Das moderne Mittel, eine Vormacht-
stellung im Einverständnis zu sichern, ist
dann eben die *Genius-App*, die jede Ästhetik
des Untergrunds, jede Konfrontation mit
dem Neuen, Unerwarteten, und damit auch

die Auseinandersetzung mit dem Genialen,
das unsere Sinne auf eine womöglich ganz
ungewohnte Weise zu fesseln wüsste, von
vornherein ausschließen möchte.

Wenn Schutzgeister zu Dämonen werden

Der Dämon wurde als griechische Variante
des römischen Genius erst unter christli-
chem Einfluss zum Handlanger des Bösen.
Zuvor, also in der griechischen Mythologie,
galten Dämonen als Verursacher für sämt-
liche Naturphänomene, später waren es
die unerklärbaren Vorgänge, wie etwa die
alkoholischen Gärvorgänge, die den Dämo-
nen zugesprochen wurden. Während der
römische Genius sich von seinem Schütz-
ling stets fernhielt, trat der Dämon als welt-
schöpferisches Mittelwesen in eine direkte
Beziehung zum Menschen, ausgehend von
seiner Sphäre spricht er den Menschen mit
den ihm zur Verfügung stehenden Kom-
munikationsmitteln an und möchte damit
direkten Einfluss auf ihn ausüben: In seinen
Tagebuchaufzeichnungen vom Februar 1854
berichtet Robert Schumann von Engeln und
ebenen solchen Dämonen, die im Traum zu ihm
gesprochen hätten, um ihm eine Melodie
einzugeben. Somit unterscheidet sich Schu-
manns ‚Dämon‘ nachhaltig von Jimi Hendrix
‚Genius‘.

Die *Geistervariationen* (Thema mit Variatio-
nen in Es-Dur für Klavier, WoO 24), kompo-
niert 1854, sind das letzte uns erhaltene
Werk Robert Schumanns und das Ergebnis
dieser erträumten Eingaben. Noch während
der Komposition stürzte er sich in den Rhein,
bevor er sich dann selbst in die Nervenheil-
anstalt Bonn-Endenich einliefern ließ. Die
ärztliche Diagnose erwies sich als günstig für
künstlerische Schaffensprozesse, bestätig-
te sie doch nur Schumanns Offenohrigkeit:
‚Melancholie mit Wahn‘. Clara Schumann
dokumentierte den schöpferischen Akt in
ihrem Tagebuch: „[In der Nacht vom 17. auf
den 18. Februar] stand Robert immer wieder
auf und schrieb ein Thema, welches ihm die
Geister Schuberts und Mendelssohns vor-
sangen, und über welches er für mich [wohl
am 22.–23. Februar] ebenso rührende wie
ergreifende Variationen machte“ (zit. nach
Ronnewinkel).

Seit der Aufklärung waren solche Begegnun-
gen eigentlich unüblich geworden. Die alko-
holische Gärung schien hinlänglich erforscht,
man spricht nicht mehr von personifizierten

Dämonen, sondern abstrakt vom Dämonischen und versucht damit, es auf einer anthropologischen Erfahrungsebene einzuholen. In diesem Sinne sucht auch Johann Wolfgang v. Goethe in *Dichtung und Wahrheit* nach einer Beschreibung des Dämonischen, das er glaubte, in der Natur zu entdecken: „Er [der junge Goethe] glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefasst werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohlthätig [...] Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete“ (Goethe 2002, S. 175f.). Das Dämonische ist bei Goethe also etwas, das in die Ordnungen und Sicherheiten der erklärbaren Welt eindringt.

In der Romantik sollte die Faszination für das Übersinnliche, für dunkle Orte, in das Dämonisch-Groteske umschlagen, unbewusste Wünsche und Sehnsüchte spiegeln sich hier wider. Und wenn der Geniediskurs im *Sturm und Drang* die Auffassung vertrat, dass jeder Mensch das Potenzial habe, ein Genie zu sein, wenn er nur seinen eigenen Wünschen und Gefühlen folge, dann wirkt sich dies direkt auf die Vorstellungen der Romantik und Moderne aus.

Warum das Genie keine weiblichen Endungen trägt

Die ‚Weibliche Endung‘ (frz.; cadence féminine) ist seit Hugo Riemann der Fachbegriff für eine Schlussbildung auf der leichten Zählzeit des Taktes, die der vorausgehenden Schwere angestellt sei. Solch eine sanfte, freie, unbeschwerte, weibliche Leichtigkeit scheint nicht zu den Energieeigenschaften zu gehören, die sich mit einem wahrhaftigen Genie

verbinden ließen. Warum sonst nur sollten wir uns in unserer Sprache von den Riemannschen Gesetzen der Kadenzbildung leiten lassen und nicht nur von männlichen und weiblichen Reimen, sondern bis heute auch von ‚schweren Jungs‘ und ‚leichten Mädchen‘ sprechen?

Noch in dem 1967 aktualisierten und umgearbeiteten Standardwerk zum „Kult und Mythos des Genies“ von Wilhelm Lange-Eichbaum wird die „Frage der weiblichen Genialen“ ausschließlich in Anhängen betrachtet: „Die Zeit wandelt sich und wir uns mit ihr, wenngleich, wie ausgeführt, eine Grundidee Dauerwert haben kann und in diesem Fall hat“ (Lange-Eichbaum & Kurth 1967, S. 17). Das weibliche Geschlecht sei „weniger musikalisch als das männliche“ (ebd., S. 85), das „weibliche Schaffen“ sei „ausführend“ oder „mitarbeitend“ (ebd., S. 86). Frauen fehle „das vertiefte und sachliche Interesse für etwas Objektives; es fehlt die intellektuelle Leidenschaft. Das Hauptinteresse der Mehrzahl der Frauen gilt natürlicherweise nicht Sachen, sondern Personen; einem Mann oder Kindern“ (ebd., S. 87). Noch verstörender ist es, wenn in einem 1967 publizierten Buch von „begabten Rassen“ (ebd., S. 96) die Rede ist: „Die deutsche Musik unterscheidet sich von der Musik anderer Völker vor allem durch ihre größere Tiefe, ihren größtenteils überweltlichen, metaphysischen Charakter“ (ebd., S. 97).

Um 1900 war der Geniediskurs geradezu besessen von der Idee, die berühmten Männer zu krönen. Hier in der Retrospektive von einem ‚Matilda-Effekt‘ zu sprechen, der in Anlehnung an die Frauenrechtlerin Matilda Joslyn Gage die Leistungen von weiblichen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen leugnet, ihre Arbeit ihren männlichen Kollegen zurechnet oder die Frauen zumindest in deren Schatten stellt, wäre wohl noch maßlos untertrieben, wenn man hier etwa die sich philosophisch nennende Schrift *Geschlecht und Charakter* von Otto Weininger zu Rate zöge. Es war der Text seiner Doktorarbeit, der so sehr dem Zeitgeist entsprach, dass er für die breitere Öffentlichkeit um die drei Kapitel „Das Wesen des Weibes und sein Sinn im Universum“, „Das Judentum“ und „Das Weib und die Menschheit“ erweitert wurde. Dabei sollte es uns wenig überraschen, dass unter den aus heutiger Sicht so oft entschuldigend herangezogenen ‚Zeichen der Zeit‘, eben jene offensiv vorgetragene Misogynie, die in einem pathologischen Antifeminismus und Antisemitismus münde-

te, immer gemeinsam auftreten durften. Die Werte höheren Lebens seien Frauen und Juden unzugänglich, resümiert schließlich hier ein Autor, der selbst nicht nur als Mensch vom Weibe geboren, sondern zugleich auch jüdischer Abstammung war. In seiner bereits im Untertitel angedrohten „prinzipielle[n] Untersuchung“ stellt er im Rahmen seiner theoretischen Schärfungen der Begriffe ‚emanzipierte Frauen‘ und ‚weibliche Künstlerinnen‘ nüchtern fest, dass „keine einzige unter allen (selbst den männlichsten) Frauen der Geistesgeschichte auch nur mit männlichen Genien fünften und sechsten Ranges [...] in concreto wahrhaft verglichen werden kann“ (Weininger 1913, S. 85). Begegnet der österreichische Philosoph, der sich am 03. Oktober 1903 und damit nur wenige Monate nach Erscheinen seines Werkes in Beethovens Sterbehaus in der Wiener Schwarzen spanierstraße umgebracht hat, damit den damals kursierenden Kampfansagen, den Geniebegriff aus der weiblichen Perspektive zu definieren?

„Führt einen heiligen Kampf gegen die männliche Welt“, forderte Helene von Druskowitz, die im Übrigen 1875 in Zürich als eine der ersten Frauen promovierte. Am Sprachdukus ist zu erkennen, dass in dieser Zeit die ‚Gewaltfreie Kommunikation‘ auch in ihrem Grundmodell wohl noch nicht einmal in ihren Kinderschuhen steckte: „Wisset, dass die Ehelosigkeit aus bewussten und allgemein gültigen Gründen das vornehme Zeichen für die geniale weibliche Verfassung ist, ja dass sie das Genie der Frau selbst bedeutet“ (zit. nach Blumesberger 2004, S. 35).

Umcodierung der Genieidee

Eine kleine Nachhilfestunde zu den weiblichen Genies, die in einer von Männern für Männer geschriebenen Geschichte ignoriert und vergessen wurden, wäre hier sicher angebracht: Sie beginnt im 6. Jahrhundert v. Chr. mit Theano und ihren beiden Töchtern Mya und Damo, die forderte, dass auch Frauen Zugang zur (philosophischen) Bildung erhalten sollten. Alle Schriften veröffentlichte sie unter dem Namen ihres Mannes. Unklar bleibt daher bis heute, inwieweit ihr Mann, in dessen Namen wir bis heute alle lebensweltlich-mathematischen Sachverhalte um gleichschenklige Dreiecke berechnen, bei der Erstellung der Schriften beteiligt war. Auf jeden Fall wird uns der Satz des Pythagoras erhalten bleiben. Und weil dieser be-



Wikimedia

Mileva Marić und Albert Einstein (1912)

rühmte Griechen so gut mit Hämmern, Glockenspielen und Monochorden umgehen konnte, dürfen wir ihn auch als Vertreter der experimentellen Musik weiter schätzen. In ihrer Schrift *Über die Frömmigkeit*, die nicht vollständig erhalten geblieben ist, bemängelt Theano die pythagoreische Auffassung, dass alle Dinge aus Zahlen geschaffen würden. Damit hing der Haussegen wohl schief und es ist zu bedauern, dass im Hause Pythagoras kein Ehetagbuch angelegt wurde; denn es bedarf hier wohl keiner weiteren Erläuterung, dass sich diese Kritik bis heute nicht genügend an unseren Schulen herumgesprochen hat.

Ein weibliches Genie als Schreibfehler der Geschichte

Der unangefochtene Rang eines Genies dürfte hingegen der Mathematikerin Pandrosion aus Alexandria durch die Nachwelt zugesprochen worden sein. Ihre männlichen Zeitgenossen stillten ihr übliches Konkurrenzgebaren, indem sie äußerst abfällig mit ihr umgingen, in späteren Zeiten dürften ihre Rechenkünste wohl allein deshalb nicht vergessen worden sein, weil ihre Übersetzer aus dem 19. Jahrhundert stets maskuline Anreden für sie verwendeten, die vorgefundene weibliche Form wurde für einen Schreibfehler gehalten. Erst 1988 sollte dieser Fehler auffallen.

Aus der Wissenschaft zwar ausgeschlossen, durften musizierende Frauen in der Antike

nicht nur in häuslichen Umgebungen eine bedeutende Rolle spielen; dies dokumentieren etwa Wandmalereien aus dem alten Ägypten. Ikonographische Darstellungen aus Griechenland zeigen Sängerinnen, auch eine Vielzahl von Instrumentalistinnen sind auf den Darstellungen zu sehen, während die im finsternen Mittelalter angelegten Erinnerungskulturen nur noch Mannsbilder wie etwa Pythagoras zeigen, wie er das Tonsystem erforscht und dabei wahlweise mit seinem musikpädagogischen Instrumentarium hantiert oder klangsuchend in der Schmiede experimentiert.

Mileva Marić war dann eine der ersten Frauen der Neuzeit, die ein Mathematik- und Physikstudium an einer deutschsprachigen Hochschule aufnahm. Ihr späterer Ehemann belobigte sie mit vollem Stolz und erfülltem Glück, wartete nur darauf, die gemeinsame Arbeit einmal zu Ende zu führen. Später überwies er immerhin eine üppige Apanage, als die neugefundene Weltformel zur Äquivalenz von Masse und Energie dann gefunden und mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde. Der Name ihres Mannes ist uns in Kunstkreisen bis heute geläufig, weil der Physikliebhaber eben ein berühmter Geiger war: „Was hätte Einstein gedacht, wenn er nicht Geige gespielt hätte? Sind es nicht die kühnen, phantasievollen Hypothesen, zu denen nur der phantastische Geist findet – und dann vom logischen Denken bewiesen werden können?“ (Harnoncourt 1982, S. 11). Nie wäre dieser Mann, der seinen Bewunderern die Zunge rausstreckte, zur Kultfigur aufge-

stiegen, wäre er so seriös dahergekommen wie Niels Bohr oder Max Planck: „Er kultivierte bewusst das Image des Wissenschaftlers, der wenig Wert auf Kleidung legte, Kragen und Krawatte hasste, sich die langen Haare nicht kämmte, keine Socken trug und das Hemd offen ließ. Er passte, wie sein Nefte schrieb, ‚perfekt ins Klischee des avantgardistischen Künstlers der Wissenschaft.‘ [...] Nach seinem Beruf gefragt, antwortete er einmal: ‚Fotomodell‘. Gerüchten zufolge soll er, sobald sich Fotografen näherten, sein Haar mit beiden Händen aufgewühlt und so den typischen Einstein-Look aufgefrischt haben“ (Zitelmann 2020, S. 45).

Relativitätstheorie des Geniegedankens

Die Relativitätstheorie ließe sich auch zur Geschichte des Geniebegriffs schreiben. Für Axel Gehring lassen sich dem Genie keine objektiven Eigenschaften zusprechen, Genie ist für ihn ein Relationsbegriff, ein soziologisches Phänomen, das die Gemeinden seiner Verehrer, die Strategien des Täuschens, Umlichtens, Verschweigens und Beschönigens in all ihren Facetten in den Blick zu nehmen hat: „Der historische Luther wird zum Heroengebilde umgeformt, Mozart, diese ‚recht komplizierte Natur‘ wird zum ‚Zerrbild eines kindlich-heiteren Rokokomusikus‘, für Chamberlain ist Goethe der Naturforscher und ‚Germanomane‘ mit stark antisemitischen Neigungen und Georg Simmel lässt Goethe sein Leben auf einer abstrakten philosophischen Formel ‚Objektivierung des Subjekts‘, die auch er vertritt, aufbauen. Von Homers ‚Ilias‘ erschienen Ausgaben, die alle Stellen, an denen Grausamkeiten früherer Kriege geschildert werden, für unecht erklären und einklammern. In Jonathan Swifts ‚Gulliver‘ kürzt man den letzten Teil und macht so aus einer haßerfüllten Satire auf die Menschheit eine belustigende Kindergeschichte“ (Gehring 1986, S. 86). Das Genie wurde gebraucht, um mithilfe des ‚Ausnahmemenschen‘ die eigenen Machtstrukturen zu sichern, sei es, um in diesem auszutragenden Kampf eine nationale Vorherrschaft zu festigen, ein musikästhetisches Programm zu verteidigen oder den Gender-Gap zu festigen. Damit wird deutlich, dass Genies sich immer von einer nötigen Verehrergemeinde ernennen lassen, also geboren werden, um die bedrohten Werte derjenigen zu stützen, die das Genie erfinden: Geniekult ist Ge-

meindarbeit. Und wird das Genie dann gar als ‚göttlich‘ konstruiert, bleibt die Gemeinde selbst als Gruppe unantastbar.

Seit den 1900er Jahren bis zum Ende des Nationalsozialismus wuchs dann immer mehr das Interesse an der Intelligenz- und Eliteforschung und der Züchtung eines ‚genialen‘ deutschen Volks. Wird nicht auch in unserem Musikunterricht das Genie als eine solch strategische Figur eingesetzt? Unterstellt nicht auch Musikunterricht die kulturelle, nationale Bedeutsamkeit einer bestimmten musikalischen Praxis, mit der es sich hier auseinanderzusetzen gilt? Trägt bis heute die Worthölse ‚Genie‘, um alle Normierungs-, Exklusions-, Hierarchisierungs- und Machtbildungsprozesse zu begleiten, die bis hin zur Selbstgenialisierung mit Blick auf die eigenen musikalischen Vorlieben in den Unterricht einwirken? Eigentlich sollte doch Musik in ihren Mehrdeutigkeiten, den Unwägbarkeiten von Bedeutungszuweisungen, individuelle Zugänge provozieren, in denen jeder Einzelne einer diversen Hörerschaft sich mit seinem Hören und Verstehen wiederfindet und sich im für jeden Musikunterricht glücklichsten Fall auch selbst entdeckt. Abstrakte Geniekonstruktionen sorgen hingegen dafür, dass alle Grenzen, Brüche und Widersprüche zum Verschwinden gebracht werden. Wer findet sich nicht wieder in Aussagen von Wilhelm Lange-Eichbaum, für den die Geniefrage eine „Herzensache“ sei und es gelte, bestimmte Menschen – oder wenigstens

ihre Musik – „heilig“ zu sprechen? (Lange-Eichbaum & Kurth 1967, S. 24).

Es ist die Zeit der 1960er Jahre, als man sich von den alten Vorbildern zu verabschieden suchte. Deutlich wurde dies auch, als die Stadt Bonn im Jahr 1970 zum 200sten Wiegenfest ihrer größten Lichtgestalt einlud und „ein zeitlicher Sprung“ (Picard 2022, S. 403) dazu führte, dass bei solchen Klassikerfeiern weniger emphatische Reden gehalten wurden. Nachdem zum 100. Todestag noch das Glaubensbekenntnis auf Beethoven als Schöpfergott umgedichtet und feierlich vorgetragen wurde, nahm man Beethovens Geburtstag nun zum Anlass, Mauricio Kagel mit dem Filmprojekt *Ludwig van* zu beauftragen. Der sakrale Rahmen einer sonst üblichen Heiligsprechung wurde durch ein Fest der Fluxus-Bewegung ersetzt.

Darf ein Genie auch böse sein?

Sprecharten über das Genie sind stets paradox angelegt. Dass ein Genie männlich, weiß, europäisch, singulär, exklusiv, originell, charismatisch und dabei immer göttlich sein möchte, wurde schon berichtet. Zugleich gilt ein Genie aber als verwirrt, einsam, unglücklich oder gar wahnsinnig; zumindest sollte es aber dem Anspruch nachgehen, melancholisch zu sein. Ein Genie muss stets leiden, wird geschunden, gerät in finanzielle Nöte. Und inzwischen hat die Wissenschaft festgestellt: Ein Genie, bekannt dafür, die

Wahrscheinlichkeit von Psychosen zu erhöhen, scheint auch die Kreativität zu beeinflussen. Aristoteles Behauptung, Genie und Wahnsinn würden nahe beieinander liegen, scheint damit durch psychologische Studien und modernste Genforschung untermauert. Friedrich Hölderlin steht für dieses Klischee, Kurt Cobain, Sänger der Band Nirvana, ließe sich wie zahlreiche andere hier einreihen: „Genie bezeichnet weniger eine bestimmte Art von Person, sondern ihren Status; Genies können tun, was immer sie wollen. Ein Genie hat besondere Macht, und diese besondere Macht befreit es von gewissen gesellschaftlichen Normen. Genies bekommen einen Freifahrtschein. Wir können uns glücklich schätzen, weil das Genie unter uns weilt; wie kämen wir dazu, ihm vorzuschreiben, dass es sich benehmen soll? Unsere Begeisterung ist ein essenzieller Bestandteil seiner Größe“ (Dederer 2023, S. 101). Da ein Genie immer ein Grenzgänger ist, verzeiht man ihm so manche Charaktereigenschaften und man muss sich nicht einmal in komplizierte Argumentationsstrategien verwickeln, will man hier Künstler und Werk in Einklang bringen, gilt es doch für das Genie zu demonstrieren, in einer Macht zu stehen, die größer ist als man selbst: „Das Malen ist stärker als ich. Es macht mit mir, was es will“ (zit. nach ebd., S. 108), äußerte der 82-jährige Pablo Picasso. Doch bleibt das Werk eines Künstlers unbefleckt, wenn sich biografisches hier einmischt? Gehört ein Maler gecancelt, wenn er seine Liebschaften systematisch misshandelt, zerstört? Zwei seiner Frauen brachten sich um, zwei weitere trieb er in den Wahnsinn, von häuslicher Gewalt und Vergewaltigung ist die Rede. Auch in seinen Bildern tat Picasso seinen Frauen Gewalt an. Oder sind es einzig die Einflüsse des Bürgerkriegs und des Surrealismus, wenn er nach erlahmter Liebe ihr Äußeres im Namen der Kunst karikierte? Wie gehen wir um mit Woody Allen, Michael Jackson, Roman Polański, Bill Cosby, Richard Wagner, wie verhält es sich hier mit moralischer Empörung, gilt es hier, Größe des Werks gegen Schwere der Tat aufzurechnen? „Vergessen wir absichtlich allen Kontext, wenn wir uns dafür entscheiden, beispielsweise Wagners Ring-Zyklus zu hören? (Dieses Vergessen fällt manchen leichter als anderen; Wagners Werke wurden nach 1938 in Israel nur noch äußerst selten aufgeführt.) Oder glauben wir daran, dass Genies einen Sonderdispens bekommen, eine Art moralischen Freifahrtschein?“ (ebd., S. 24).



Pixabay

Fotomodell und hochbegabt

Im *Club 2* debattiert Joseph Beuys mit dem Komponisten György Ligeti, der Kunstkritikerin Annelie Pohlen, dem Kunst- und Medientheoretiker Peter Weibel und der Kunsthistorikerin Hildegard Fässler über das Thema *Kunst oder Schwindel?*.



https://www.youtube.com/watch?v=J6pS7H_24CE

Zeitenwende: Taylor Swift und tote Hasen

Während man sich früher noch auf einer direkten Traditionslinie europäischer Höhenzüge bewegen musste, um ein Genie zu erblicken, die Mona Lisa betrachten, eine Mozart-Oper hören oder einen Goethe-Roman lesen musste, um sich mit der Aura des Genialen zu umgeben, müssen wir uns heute

eingestehen, dass mit derartigen Aktivitäten keine Distinktionsgewinne mehr zu erwarten sind. Die bürgerliche Verehrergemeinde hat sich entkoppelt von den kulturellen Idealen, die früher noch für einen Großteil der Bevölkerung als erstrebenswert galten. Heute werden Konsumententscheidungen zum außerordentlichen erhoben, deshalb darf man sich auch nicht wundern, wenn sich der Geniemythos hin zum Populären und zum Unternehmertum verschiebt. Und da Elon Musk jüngst erklärte, mit dem Asperger-Syndrom zu leben, rückt er sich damit in die Nähe zu Wolfgang Amadeus Mozart, dem ähnliche Symptome zugeschrieben wurden, auch wenn die medizinischen Besonderheiten seiner Persönlichkeit erst 100 Jahre nach dem Tod des Meisters formal beschrieben wurden. Mit dem Genie-Begriff scheint man heute freizügiger umzugehen oder will ihn gar nicht erst in Anschlag bringen. Es geht nicht um unerreichbare künstlerische Quali-

täten, sondern eher darum, das Normal-Bodenständige zu beschwören: „Taylor Swift ist eigentlich kein Superstar, kein musikalisches Genie. Sie kann nicht besser singen als diejenigen, die bei Castingshows in die letzte Runde kommen, sie sieht nicht besser aus als ein Model aus dem Otto-Katalog. Auch sonst ist an ihr vieles erschreckend normal: Sie hat einen kleinen Bruder, ihr Vater arbeitet im Finanzsektor, ihre Mutter ist gleichzeitig ihre beste Freundin“ (Theile 2019, S. 284).

Um zu vergegenwärtigen, wie die Kunst als tägliche Begleiterin in unseren Alltag eintritt, sei hier an die am 26. November 1965 von Joseph Beuys performte Kunstaktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* erinnert. Hinterfragt wird dabei die Vorstellung, Kunst sei etwas, das man logisch und rational erklären müsse. Auf Musikunterricht bezogen hieße dies, dass wir es auch hier zu oft damit zu tun haben, Musik auf das zu reduzieren, was von der Partitur oder ihrer klingenden Äquivalenz als musikalischer Sinnzusammenhang ablesbar ist und sich mit Hilfe einer Lehre des Verstehens bestimmen lässt. Mit Blattgold, Goldstaub und Honig bedeckt wandelte Beuys in der Galerie Schmela in Düsseldorf von Kunstwerk zu Kunstwerk, um mit einem toten Hasen auf dem Arm das Szenario des ‚Kunst-Erklärens‘ durch seine (für das ausgesperrte Publikum) schweigende Aktion ad absurdum zu führen. Berichtet sei dies, weil Spuren von Goldstaub und der Geruch toter Hasen auch schon einmal in dem einen oder anderen Musikraum wahrgenommen worden sein sollen. Nur mit einem erweiterten Kunstbegriff ließe sich weiter behaupten, dass der Musikunterricht zum „Kraftfeld“ einer aktiv zu gestaltenden Lebenswirklichkeit auch weiterhin seine Relevanz entfaltet: „Mit dem Ende der Modernen Kunst beginnt für mich die Kunst erst, mit dem Ende der Modernen Kunst stirbt nicht die Kunst, sondern sie wird erst geboren –, aber dann handelt es sich um einen gewandelten Kunstbegriff. Es ist ein anthropologischer Kunstbegriff: dann ist jeder Mensch ein Künstler. Kunst ist dann der Begriff für die gesellschaftliche Freiheit, aber sie sollte nicht nur Begriff[,] sondern ein konkretes Mittel zur Veränderung der Kraftfelder sein, die in der Gesellschaft wirken“ (Beuys 2015, S. 137).

Auch für den Musikunterricht liegt das Problem darin, dass statt Neugier Standardisierungen vorherrschen. Die Fähigkeit, umfassend beobachten zu können, findet insgesamt in der Schule zu wenig Raum. Und



Paul Klee: Gespenst eines Genies (1922)

so, wie Kinder aufgrund ihrer Herkunft, ihres Verhaltens, in ‚Schubladen‘ gesteckt werden, geschieht das auch mit den Dingen, die im Musikunterricht verhandelt werden: „Musiktheorie ist eine Theorie der Rationalität der Musik. [...] Gegenstand der Theorie wäre also einmal das System der Töne ohne Rücksicht auf ihre praktische Zusammenfügung, einmal die Regeln der Verfertigung musikalischer Formen und einmal die einzelnen Kunstwerke, und sie selbst wandelt sich von einer Art praktischer Metaphysik zu einer Handwerkslehre und schließlich zu einer mit ästhetischen Anteilen versetzten Analysepraxis“ (Grüny 2016, S. 16 u. 18). Auch wenn es bis heute ausgemachte Sache scheint, dass jedes Genie im Schmerz geboren sein müsse, dürfte unter solchen Voraussetzungen in der Schule ein gewisser Leidensdruck entstehen, der womöglich gar nicht als solcher wahrgenommen wird. Unter der Überschrift *Jugend ohne Charakter* beschreibt Jens Jessen eine angepasste Generation, die „fleißiger denn je, aber erschreckend widerspruchslos“ (Jessen 2008, S. 43) sei. In einer Schule, „die Anpassung statt individuelle Entwicklung als Ziel hat, die kreativitätshemmend und so auch entwicklungsfeindlich ist“ (Koneberg & Gramer-Rottler 2010, S. 13), werden weiterhin Standardisierungen jede Neugier verhindern: „Unser Schulsystem ist auf Mittelmäßigkeit und auf lineare Denkstrukturen ausgerichtet. Unsere Pädagogen holen sich ihr Feedback von den Schülern, die mit der vorgegebenen linearen Struktur keine Probleme haben. Diese Schüler passen sich dem an, was der Lehrer vorgibt, weil sie die gleiche Denkstruktur haben. Denjenigen Schülern, die tatsächlich Hilfe brauchen, können sie keine Unterstützung geben. Ihr Verhalten wird nicht verstanden und fehlinterpretiert“ (ebd. S. 14).

Ein von Joseph Beuys ins Feld geführter anthropologischer Kunstbegriff, der alle Kinder nicht nur zu musikinteressierten Lernenden, sondern auch zu kleinen Genies macht, sorgt nicht nur für gute Stimmung auf Elternstammtischen, wo dieses ohne behauptet wird. Ein erweiterter, anthropologischer Kunstbegriff dürfte auch dazu führen, Kinder und Jugendliche von der Musik als Schutzgeist beflügeln zu lassen, dafür zu sorgen, dass sie die Algorithmen ihrer ganz persönlichen Genius-App selbst bestimmen, sich ein Leben lang kreativ-schöpferisch mit Musik auseinandersetzen und sich von ihr begleiten lassen. ■

ANMERKUNGEN

1 Die Forschung ist uneins darüber, ob nur männlichen Römern ein solcher Genius zur Seite gestellt wurde und wie das Verhältnis zwischen *genii* genannten Schutzgeistern und der *Fortuna* gedacht wurde, die für Frauen eine dem Genius entsprechende Funktion ausübte (hierzu Ortland 2001, S. 666).

LITERATUR

- Beuys, Joseph (2015): *Mysterien für alle. Kleinste Aufzeichnungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Blumesberger, Susanne (2004): Helene von Druskowitz: eine Frau zwischen weiblicher Genialität und Wahnsinn. In: *AEP. Feministische Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 31, S. 31–34.
- Dahlhaus, Carl (1984): *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Erster Teil: Grundzüge einer Systematik (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 10)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dederer, Claire (2023): *Genie oder Monster. Von der Schwierigkeit, Künstler und Werk zu trennen*. München: Piper.
- Gehring, Axel (1968): *Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems*. Bonn: Bouvier.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (2002): „Dichtung und Wahrheit“, Buch 14–20, in: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe, 14 Bde., hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl. München: Beck, Bd. 10, S. 7–187.
- Grüny, Christian (2016): *Grenzen des Rationalen. Klang und Theorie*. GMTH.
- Harnoncourt, Nikolaus (1982): *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel: Bärenreiter.
- Jessen, Jens (2008): *Jugend ohne Charakter*. In: *DIE ZEIT*, Nr. 36, S. 43–44.

Koneberg, Ludwig & Gramer-Rottler, Silke (2010): *Verkannte Genies. Wenn Kinder in der Schule scheitern*. München: Kösel.

Lange-Eichbaum, Wilhelm & Kurth, Wolfram (1976): *Genie, Irrsinn und Ruhm. Genie-Mythus und Pathographie des Genies*. 6., völlig umgearbeitete um weitere 800 Quellen vermehrte Auflage. München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag.

Ortland, Eberhard (2001): Art. „Genie“. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, Bd. 2, S. 661–709.

Picard, Sophie (2022): *Klassikerfeiern. Performanz und Polyfunktionalität Beethovens, Goethes und Victor Hugos im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.

Ronnwinkel, Antonia (o. J.): *lernzeit.de – Variationen über Variationen von Robert Schumann, Clara Wieck und Johannes Brahms* (Memento vom 30. September 2007 im Internet Archive).

Schrag, Heiko (2024): *Das Geheimnis der Weltstars. Zwischen Genie und Wahnsinn*. Wandlitz: Macht steuert Wissen.

Schumann, Robert (1914): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Theile, Charlotte (2019): Taylor Swift. In: Juliane Streich (Hg.), *These Girls. Ein Streifzug durch die feministische Musikgeschichte*. Mainz: Ventil, S. 283–285.

Weininger, Otto (1913): *Geschichte und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 14. unveränderte Auflage. Wien, Leipzig: Braumüller.

Zitlmann, Rainer (2020): *Die Kunst, berühmt zu werden. Genies der Selbstvermarktung von Albert Einstein bis Kim Kardashian*. München: FinanzBuch.



Jörg Immendorff: *Affenplastik* (2002): Beuys mit seinem Schüler Immendorff, der sich selbst als ‚Malerraffen‘ darstellt