

Wirkung - Atmosphäre - Unfaßbarkeit

Sonderbare, mächtige und überwältigende Wirkungen der Musik werden seit Menschengedenken überliefert. Der biblische Bericht von David und Saul bietet ein prominentes Beispiel dafür. Noch die barocke Wirkungsästhetik sah in der Erschütterung, in Erbauung und Vergnügen (*movere, docere, delectare*) die zentrale Aufgabe der Kunst. Um 1800 hatte sich diese Auffassung geändert; die Gründe dafür seien hier nicht ausgeführt. Die zentrale Stelle im ästhetischen Denken besetzte das Werk, nicht die Wirkung. Recht spät, nämlich, erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde diese Position für die Musik fixiert und deshalb Gefühlswirkungen als »pathologisch« eingestuft¹. Die Wirkungsästhetik war dennoch präsent. Die Heftigkeit des Ausdrucks »pathologisch« (auch zu verstehen als Anti-Ethos) wird besser verständlich, wenn man sich gleichzeitig vergegenwärtigt, daß er aus der Zeit stammt, in der Richard Wagner den Ring konzipierte. Die Tradition der Wirkungsästhetik prägte jedoch eher das implizite Denken von Musikern, Malern und Dichtern, als daß sie von Theoretikern weitergeführt worden wäre. Sie kulminierte in den verschiedenen Kunstrebellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zu nennen wäre die Sprengung der musikalischen Form im Expressionismus zugunsten einer triebhaften freien affektiven Gebärde, die sinnliche Stimulation bei den russischen Symbolisten zur Veränderung des Bewußtseins, die noch den Hintergrund für Igor Strawinskys *Sacre du Printemps* bildet. Zu nennen ist vor allem der italienische Futurismus, weil hier Gedanken entwickelt wurden, die bis zur Gegenwart reichen.

Stati di animo

Vordergründig ist der italienische Futurismus mit Technikbegeisterung, Maschinenkunst, Schnelligkeit, Dynamisierung und mit der späteren Zuwendung zum Faschismus assoziiert (Luigi Russolo ist von letzterem auszunehmen). Die anticlassizistische Haltung prägte sich darin jedoch weniger deutlich aus als in dem dahinter stehenden Gedanken, daß es nicht mehr um Andacht und Kontemplation gehe und um ein Verstehen der Botschaft, sondern um das, was eine Kunstäußerung im Rezipienten evoziert. Kunstwirklichkeit ist nicht in erster Linie mit dem Werk gleichzusetzen, sie ist im Rezipienten angesiedelt. Die dynamisch-energetische Wirkung auf dessen Inneres ist entscheidend. In diesem Zusammenhang fallen zwei entscheidende Begriffe: »stato di animo« (bei Francesco Ballila Pratella »anima«) und das heute oft ohne diesen Hintergrund gebrauchte Wort »Atmosphäre«.

Stati di animo ist der Titel einer Bilderserie von Umberto Boccioni (1911), ein zentrales Wort im Katalog der Futuristen-Ausstellung von 1912 und der Punkt 6 im *Technischen Manifest des futuristischen Musikers* (1911), das von Pratella unterschrieben ist. Die Darstellung von Affektzuständen ist angesagt und zwar, um die Emotionen des Betrachters zu formen und zu intensivieren. Der Objekt- und Werkbegriff tritt zurück. Einigkeit im Denken verschiedener Künstler herrscht darin, daß die klassischen Regeln der Form zerschlagen werden müssen und an die Stelle eines künstlerischen Ausdrucks der sensorisch sinnliche Eindruck zu treten habe. Pratella beließ zeitweilig der musikalischen Form nur soweit ein Recht, als sie der Darstellung von Gefühlszuständen dient, ein Gedanke, der ihn zu parataktischen Reihungen veranlaßte. Seine Idee einer neuen Sinnlichkeit machte er an der Möglichkeit der Besessenheit durch Tanzrhythmen plausibel. Theoretisch wie künstlerisch gibt es weitere reichende Auffassungen. Marinetti wollte die Sinnlichkeit der Materie selbst spürbar machen und an die Stelle der formgebenden Kraft des Künstlers treten lassen. Umberto Boccioni prägte den Begriff der »Atmosphäre«², mit dem die Ausdruckskategorie ersetzt werden sollte. »Atmosphäre« meint »Vibrationen«, die Kunst in ihrer Umgebung erzeugt. Von seinen explosiv wirkenden Skulpturen glaubte er, daß sie sich in die Umgebung fortsetzen und dadurch die Atmosphäre der Dinge in ihrer Umgebung modellieren. Er sprach bezüglich dieser nicht abgegrenzten Plastiken von »Ambiente-Skulptur«. Sie sollte durch ihre emotionalen, energetischen Qualitäten eine raumausfüllende Atmosphäre erzeugen. Boccioni wie Marinetti, dies im Unterschied zu den futuristischen Komponisten, gelangten durch ihre wirkungsästhetischen Positionen zu neuen Kunstformen, der abstrakten Malerei und dem Laut- bzw. typographischen Gedicht. Vor allem für Boccioni ist der Rang seiner bildnerischen Arbeit als Kunstwerk dennoch unbestritten. Der scheinbare Widerspruch zu seiner ästhetischen Position löst sich auf, wenn man bedenkt, daß die Wirkungsästhetik durch Jahrtausende hindurch eine ungebrochene Tradition hatte und mit dem um 1800 formulierten Werkbegriff zunächst nur eine Verschiebung

1 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Wiesbaden 1966, S. 121.

2 Umberto Boccioni, *Pittura scultura futurista 1912*, Punkt 8.

des Fokus in der theoretischen Betrachtung eingesetzt hatte. Das Kunstwerk durch seine ästhetische Präsenz und nicht durch seine Struktur oder Form zu bestimmen, bedeutete daher keinen logischen Widerspruch.

Künstlerische Subjektivität

Dennoch sind Differenzierungen, die Veränderungen bedeuten, zu Beginn des 20. Jahrhunderts sichtbar geworden. Affektzustände zu provozieren, der Wahrnehmung eine zentrale Rolle zuzubilligen oder Assoziationsräume zu öffnen, war nicht mehr – wie in früheren Zeiten – zwangsläufig mit einem jenseits der Kunstäußerung liegenden Denken in Regeln und Ordnungen verbunden. Obwohl der Ereignischarakter von Kunst wieder nachdrücklich betont wurde, fehlte der Rückhalt in allgemein verbindlichen Proportionen, die von der Antike bis zum Barock die Kunst als kosmisches Abbild erscheinen lassen konnten und automatisch eine Doppelbestimmung von Form und Effekt eingeschlossen hatten. Die Lösungen, die beim Rückgriff auf die Wirkungsästhetik Künstler angesichts fehlender allgemeinverbindlicher Ordnungen fanden, reichten von extrem deterministischen mathematischen Strukturen bis hin zur unwiederholbaren Temporalisierung im Ereignis. Beides konnte sich mit einer quasi neu-platonischen Auffassung der Ordnung vor den Erscheinungen verbinden. Erst langsam wird heute deutlich, daß beide Lösungen in einem Problem wurzeln, das von der Werkästhetik geschaffen worden war. Sie hatte das Bild vom Künstler als ausgezeichnetes geniales Individuum fixiert und damit den älteren Gedanken zunichte gemacht, alle Dinge, auch das Kunstprodukt, wären allgemein durch »Maß, Zahl und Gewicht« zu ordnen. Werkästhetik meint, daß der autonom gewordene Künstler keinen Regeln unterworfen ist, sondern in seinem Stoff subjektive Gedanken ausformt, wie immer diese im 19. Jahrhundert als transpersonal, aus dem Unbewußten geschöpft, angesehen wurden. Die nachfolgende De-Legitimation des Werkbegriffs erscheint fast wie eine logische Folge der mit ihm verbundenen subjektiven Setzungen. Man kann daher den Rückgriff auf die Wirkungsästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Reaktion auf eine geschichtliche Situation verstehen, in der der intentionale Akt des Künstlers zum Problem geworden war und, sehr vereinfacht formuliert, aus der Frage, wie Kunst gemacht ist, keine verbindliche Antwort mehr abgeleitet werden konnte, wohl aber daraus, was sie bezwecken soll. Marinettis Schlachtruf »Man muß das Ich in der Literatur zerstören«³, ist

noch nicht verhallt. Aber es fanden Weiterentwicklungen statt, die auch das Kunstwerk wieder ins Recht setzten. *Stati di animo*, Gefühlszustände durch Atmosphären zu erzeugen, Situationen zu schaffen, die über das Alltagsbewußtsein hinausführen, kann sowohl ein einmaliges Ereignis bewirken als auch ein wiederholbares Stück, wenn der intentionale Akt des Künstlers darin besteht, Bedingungen für eine eigenaktive Wahrnehmung des Rezipienten zu erstellen.

Wirkung und Unfaßbarkeit

Neue Kunstformen waren in der Regel mit einem wirkungs-ästhetischen Ansatz verbunden. Dabei spiegelt die skizzierte Problematisierung künstlerischer Subjektivität bzw. der Versuch einer nicht-intentionalen Kunst, bei der der Rezipient im Mittelpunkt steht, eine große Rolle. Fragmentierungen der Form, das Eindringen von Realität in die Kunst wie auch das Umfunktionieren von Alltäglichem zu Kunst sind Formen, an denen dies unmittelbar ablesbar wäre. Sie fordern die Sensibilität des Rezipienten heraus für Ereignisse oder Materialien, ermöglichen neue Sicht- bzw. Hörweisen für zur Umwelt gehörende Vorgänge und anderes mehr. Die sogenannten situationsspezifischen Kunstformen, die in den 1960er Jahren sich zu entwickeln begannen, waren ursprünglich auf die Gestaltung eines Ortes konzentriert. Sie wurden aber sehr schnell begriffen als etwas, das sich in der Wahrnehmungshaltung des Rezipienten realisiert. Viele Klanginstallationen sind als Nachfolgeerscheinungen dieser situationsspezifischen Kunst zu verstehen. Oft werden dabei die künstlerischen Setzungen von den psychologischen Funktionen her begriffen, so, wenn Eigenzeit oder Befindlichkeiten von Ruhe hervorgerufen werden sollen, die Lust eines entdeckenden Hörens oder gar das Selber-Mitspielen stimuliert wird.

Das gesamte 20. Jahrhundert durchziehen auch Versuche, den Werkbegriff nicht nur in traditioneller Weise zu restaurieren, sondern mit den neuen wirkungsästhetischen Prämissen in Einklang zu bringen. Musik, die mehr die Sache des Hörers als die des Komponisten ist, um eine Formulierung von John Cage zu gebrauchen, läßt auch festgefügte Stücke zu, wenn sie dem Hörer »klarmachen, daß das Hören seine eigene Tätigkeit sei«⁴. Morton Feldman hat sein Komponieren »ohne Angst vor der Kunst«⁵, von einer kurzen Phase abgesehen, in den Rahmen der zwölf Töne gestellt und ganze Stücke mit einem Anfang und Ende geschrieben. Dennoch ist für ihn weniger die Struktur eines Stückes entscheidend als die

4 Richard Kostelanetz, *John Cage*, Köln 1970, S. 33.

5 Morton Feldman, *Essays*, hrsg. v. W. Zimmermann, Kerpen 1985, S. 85 und 87.

3 Filippo Tommaso Marinetti, *Technisches Manifest der futuristischen Literatur 1912*, Punkt 11.

Anmutungen oder Wirkungen, die, wie er sagte, »Atmosphäre eines Kunstwerks, das was es umgibt, der Ort an dem es existiert«. Feldmans Musik kann man als form-überwindend bezeichnen, trotz ihrer Geschlossenheit. In den überlangen Stücken der Spätphase wird dem Rezipienten die Möglichkeit verwehrt, das Ganze zu durchschauen, es wird, ähnlich wie bei der zur Riesengröße tendierenden Malerei von Jackson Pollock oder Barnett Newman, Orientierungs- und Grenzenlosigkeit suggeriert. Die ständig wechselnden, oft aber ununterbrochen im gleichen Tempo zu spielenden, enthierarchisierten Klangkonstellationen von Feldmans Musik erschweren die Orientierung ob ihrer Konturlosigkeit. Sie intendieren beim Hörer jenes Gefühl, das im älteren Schrifttum meist mit der Überwältigung bei der Betrachtung des Sternenhimmels dargelegt wird, nämlich das Erlebnis der Unfaßbarkeit der Totalität. Marion Saxer hat in ihren Analysen dies auch für die kurzen Stücke von Feldman dargelegt⁶. Feldman selbst sprach von einer abstrakten Erfahrung, Barnett Newman sogar von *transcendental experience*⁷. Der Kunst wird damit ein religiös zu nennender Charakter zugewiesen, ohne daß sie ihrerseits verweisen würde, d.h. ein Symbol wäre. Sie fungiert im Überschreiten des Fassungsvermögens als existentielle Erfahrung und versichert durch die Aufhebung der gewohnten Zeitkonstruktion des Erlebens einer neuartigen Gegenwart.

Neben dem Nicht-Faßbaren, Zu-Großen, spielt das Zu-Kleine in der Neuen Musik eine Rolle. Es realisiert sich in extrem leisen Stücken, die an der Hörschwelle angesiedelt sind. Die mit dem Hören verbundene Anstrengung relativiert den Ort des Rezipienten; er rückt aus der Position des vis-à-vis so nahe wie möglich an die Klänge heran. Da eine auf das höchste angespannte Aufmerksamkeit aber nicht kontinuierlich aufrechterhalten werden kann, treten Momente der Selbstwahrnehmung auf. Auch hierbei wird die ästhetische Erfahrung stellenweise zur Selbsterfahrung.

Die Frage, ob es sich um geschlossene Werke handelt oder nicht, ist für die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weniger wichtig geworden als eine Unterscheidung, die vom Einbezug des Rezipienten in die musikalische Situation ausgeht. Dem aufrüttelnden Charakter der Werke von Bernd Alois Zimmermann wird eine Analyse der seriellen Strukturen kaum gerecht. Jörn Peter Hiekel hat darauf hingewiesen⁸, wie sehr im *Requiem für einen jungen Dichter* mit seinen in Raum verteilten Klangquellen das Richtungshören beansprucht wird, um musikalische Schichten wahrnehmen zu können. Auch bei Zimmermann werden Momente des Unfaßbaren bis

hin zur Überwältigung thematisiert, wenn gleichzeitig in zu viele Richtungen gehört werden soll und im blitzschnellen Aufmerksamkeitswechsel die Integrationsleistungen der Wahrnehmung überfordert sind. Zimmermann hat in den Jahren 1948/49 eine Restitution der traditionellen Ausdruckskategorie in den Werken neuer Musik mit sehr positiven Worten bedacht⁹. Sein eigener kompositorischer Weg führte jedoch nicht zu einer Steigerung des subjektiven Ausdrucks, sondern zu einem stellenweise überwältigenden Einbezug des Hörers in das musikalische Geschehen. Dabei kommt es zu Überschneidungen des konkreten Hörortes mit neuen Bewußtseinsräumen. In seinem letzten Werk, der *Ekklesiastischen Aktion*, realisiert der Hörer am Anfang regelrecht seinen Sitzplatz, wenn die Musik von den im Saal aufgestellten Posaunen bei den Worten »Ich wandte mich« nach vorne zu den Posaunen im Orchester springt. Bei der Wirrnisstelle in diesem Stück wird jedoch der realräumliche Bezug für den Hörer so erschüttert, daß die Frage ausgelöst wird, wo denn sein eigener subjektiver Standort sei.

Gewiß wird der Leser sich bei der Interpretation dieser letzten Beispiele an die traditionsreichste Kategorie einer Wirkungsästhetik erinnern haben, an die Sublimitas. Sie wurde hier aber nicht, wie dies im Rahmen der vergangenen Postmoderne-Debatte geschehen ist, als das Nichtdarstellbare objektiviert, sondern als subjektive Erlebniskategorie verwendet. Sie berührt sich mit anderen Aspekten des Appells an die Sinnlichkeit, wie sie mit dem ebenfalls schon traditionsreichen Wort der Atmosphäre angesprochen wurden. Das Hineinhören in energetische Assoziationsräume, das mit dem Empfinden von Affektzuständen verbunden sein kann, wie es sich oftmals, jenseits von Ausdruck und Botschaft, in allerjüngsten Kompositionen findet, macht eine weitere Spielart im Rahmen einer neuen Wirkungsästhetik aus. Kunst, die sich in Beziehung zum Rezipienten setzt, entläßt ihn aus seiner passiven distanzierten Rolle. Er ist ein Teilnehmer in einer ästhetischen Situation. ■

9 Bernd Alois Zimmermann, *Du und Ich und Ich und die Welt. Dokumente aus den Jahren 1940 - 1950*, hrsg. v. der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin 1998, S. 112-113.

6 Marion Saxer, *between categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*, Saarbrücken 1998.

7 Vgl. Saxer, a.a.O., S. 198 f.

8 Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermann. Requiem für einen jungen Dichter*, Stuttgart 1995.