

Verlagerungen

Sich ausdrücken oder sich ereignender Ausdruck

Was unter »musikalischem Ausdruck«, noch dazu in Bezug auf Musik unserer Zeit, zu verstehen sein könnte, ist nicht leicht zu sagen. Der Blick in einschlägige Wörterbücher lehrt schnell, dass hier auf jeden Fall Vorsicht geboten ist. Denn wir haben es mit einem geschichtlich befrachteten Begriff zu tun, dessen Bedeutungsspektrum keineswegs homogen ist und der als ästhetischer Begriff auch nach der Entstehung des modernen Verständnisses im 18. Jahrhundert mehrfach Wandlungen und Bedeutungsverschiebungen erlebt hat.¹ Der Begriffsgebrauch heute bewegt sich zwischen zwei Extremen: In einem allgemeinen Sinne wird einerseits jeder kommunikative Akt als Ausdruck eines sich in irgendeiner Form – und das kann Komponieren sein – äußernden Individuums verstanden. Unterschiedslos jedes Stück Musik, ganz gleich, welcher Machart, ist damit Ausdruck, nämlich eines schöpferischen Menschen. In einem spezifischen Sinne, andererseits, bezeichnet man als musikalischen Ausdruck eine Eigenschaft von Musik, welche die eine Musik besitzt und eine andere nicht. Das (scheinbare) Paradoxon, dass auch ausdrucksarme oder gänzlich ausdruckslose Musik Ausdruck (eines schöpferischen Individuums) ist, beruht auf dieser Doppelbedeutung. Musikalisch zu nennen wäre letzterer Ausdruck aber nur im Hinblick auf das Medium allgemein, das heißt im Unterschied zu sprachlichem, bildnerischem, tänzerischem oder generell künstlerischem Ausdruck.

Wenn man über Ausdruck in der Musik der Gegenwart und der jüngsten Zeit nachdenkt, scheint es wenig sinnvoll, von dem Begriff »musikalischer Ausdruck« im engeren Verständnis auszugehen. Denn: Wo wäre die Grenze zu ziehen, was in diesem Sinne noch als Ausdruck zu gelten hätte? Resultat wären allenfalls unproduktive Etikettierungen. Des weiteren geriete man unweigerlich in das Fahrwasser des inzwischen Geschichte gewordenen Streits um Legitimität oder Illegitimität musikalischen Ausdrucks, der die Diskussion um zeitgenössische Musik in den siebziger und frühen achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts prägte. Ebenso wenig sinnvoll ist es indessen, vom anderen Extrem, dem weiten Ausdrucksverständnis, auszugehen,

aus dessen Perspektive selbst eine als »ausdrucksvoll« unverdächtige Musik wie jene von Morton Feldman und selbst noch Konzeptkunst, also unterschiedslos alles Musikalische, Ausdruck eines künstlerischen Subjekts ist.

Produktiver scheint mir, bei der Analyse der Bedingungen anzusetzen, unter denen, was herkömmlich »musikalischer Ausdruck« genannt wird, entsteht, und damit ins Blickfeld zu rücken, dass (scheinbare) Ausdruckslosigkeit als Abwesenheit einer bestimmten Form von Ausdruck nicht nur die Verweigerung oder Negation von Ausdruck ist, sondern selbst eine Form davon. Letztlich hätten wir es also mit wenn auch vielleicht gegensätzlichen, gleichwohl aber analogen Haltungen zu tun, die in Musik unterschiedlichen Niederschlag finden. Dieser Gedanke ist keineswegs neu. Herausgefordert durch die »Neue Musik« seiner Zeit unterschied schon 1928 Hans Curjel – damals unter Otto Klemperer Dramaturg an der Kroll-Oper in Berlin – zwischen dem aus der Subjektivität des Komponisten schöpfenden »Espressivo« und einem, wie er es im Hinblick auf »Neue Musik« formulierte, »objektivierten Ausdruck«: »[...] in dem Bestreben, den Ausdruck nicht aus der Sphäre des beschränkt Menschlichen (des Subjektiven), sondern aus der Sphäre des Naturgesetzlichen, Umfassenden, Objektiven zu schöpfen, beweist sich der (gewiss vielfach unbewusste) Wunsch, die Wärme des Kosmischen, allerdings nicht die Hitze des Individuellen, zu gestalten.«² Auch wenn dem Text, dem das Zitat entstammt, unverkennbar ein apologetischer Zug eigen ist, scheint mir der Grundgedanke richtig, die Quellen, aus denen sich speist, was auch ich in einem erweiterten Sinne weiterhin Ausdruck nennen möchte, nicht nur in der Subjektivität des Komponisten zu suchen, sondern auch in anderen Sphären. Bei Arnold Schönberg, den Curjel auch im Blick gehabt haben dürfte, vollzieht sich, wie Giselher Schubert kürzlich herausgearbeitet hat, schaffensbiographisch eine Bewegung von Ausdruck als unmittelbarer Kundgabe eines inneren Vorganges, eines Gefühls oder eines Gestimmtheits des Subjekts in der frühen Atonalität des Expressionismus hin zu einem Ausdrücken als einem Sagen, Mitteilen oder Artikulieren Mitte der zwanziger Jahre.³ Wer nach den Bedingungen des Ausdrucks als musikalischer Eigenschaft fragt, muss daher alle involvierten Instanzen betrachten, und das ist keineswegs nur der Komponist. Auch die Interpreten als Intermediäre und nicht zuletzt die Hörer mit ihrem jeweils (zeit-)spe-

1 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Artikel »Ausdruck«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Beck u.a., Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 416–31, sowie Anselm Gerhard, Artikel »Ausdruck«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, *Sachteil*, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter und Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, Sp. 1043–51.

2 Hans Curjel, *Espressivo und objektivierter Ausdruck*, in: ders., *Vermischte Schriften zu Verständnis der neuen Musik*, Hamburg: Claassen 1966 S. 154.

3 Vgl. dazu Giselher Schubert, *Ausdruck und Ausdrücken. Neue Sachlichkeit und Biographie*, in: *Musik und Biographie*, Festschrift für Rainer Cadenbach, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 305–11.

Editorial

Der musikalische Ausdruck, der bereits mit dem Begriff Expressivität eine Akzentverlagerung in Richtung Moderne erfahren hatte, ist in den letzten Jahrzehnten als ästhetische Kategorie weiter verunsichert worden. Auslöser dafür war zweifellos die westeuropäische und vor allem amerikanische Avantgarde der fünfziger Jahre. Deren Innovationen haben Schüler-, Enkelschüler- und Urenkelschüler-Generationen aufgegriffen, modifiziert, weitergetrieben mit entsprechenden Folgen für den musikalischen Ausdrucksgehalt. Die medientechnische Revolution, die seit den neunziger Jahren vor allem durch den Laptop auf vielfältige Weise zunehmende musikalische Konsequenzen hat, beschleunigte die Verunsicherungen. Ist durch die Negation des Subjekts als sinnstiftende emotionale Instanz einer Komposition Expressivität nun gänzlich eliminiert worden? Wurde sie, etwa in der Nachfolge von Varèse und Xenakis zu einer ureigenen Materialeigenschaft? Oder hat sich nicht überhaupt der »Ort« verlagert, an dem der Ausdrucksgehalt einer Musik erfahren wird? Letztere Frage scheint heute die brisanteste zu sein. So erschien es uns sinnvoll, am Beginn des 21. Jahrhunderts den Expressivitäts-Begriff erneut zu diskutieren bis hin zu Versuchen einer Neudefinition. Denn es gibt auch ein scheinbar gegenläufiges Phänomen: Signalisiert der deutlich expressive Gehalt in Werken vieler junger Komponisten nur die nostalgische Weiterführung konventioneller Topoi oder sind nicht auch hier Erneuerungen im Verhältnis von Materialzugriff, Kompositionstechnik und musikalischer Gestalt zu konstatieren? Und ist es ein Zufall, dass in dem von sozialen Konflikten geschüttelten 20./21. Jahrhundert gerade das Nachtstück, auch in der zeitgenössischen Form des Schreie (dieser Text wurde leider Opfer der wieder grassierenden Grippewelle) oder der Apokalypse sich als typische expressive Formen herauskristallisierten?

Im Spannungsfeld des Fragens nach der Notwendigkeit oder Nutzlosigkeit von Expressivität heute ist ein spannendes Heft mit zahlreichen weiterführenden Gedanken entstanden, das mit einer alten Fragestellung Neuland betritt. Die größte Überraschung aber war in diesem Kontext die Annäherung der ästhetischen Positionen des »Expressivisten« Wolfgang Rihm und des »Komponisten des Rauschens« Peter Ablinger. (Gisela Nauck)

zifischen Erfahrungshorizont sind an der Konstitution des musikalischen Ausdrucks beteiligt. Bevor wir diese Instanzen näher betrachten, lohnt ein Blick auf die Geschichte.

Kleiner historischer Exkurs

Der Anfang der fünfziger Jahre aus der Verallgemeinerung des Reihengedankens hervorgegangene strukturelle Ansatz des seriellen Komponierens lässt sich auch als Strategie zur Vermeidung eines für die damals junge Generation durch totalitären Missbrauch diskreditierten Idioms verstehen. Tabula rasa zu machen und Musik von Grund auf neu aufzubauen und damit jede ideologische Indienstnahme wenn nicht auszuschließen, so doch wenigstens zu unterminieren war vor allem für jene Komponisten, die damals, nach faschistischer Diktatur und Weltkrieg, ihre ersten Schritte machten, eine attraktive Option. Als Musterbeispiel kann dafür Karlheinz Stockhausen mit seinem Entwurf einer »Musik als Tonordnung« eintreten.⁴ Sie richtete sich, so der Komponist, auf die menschliche Fähigkeit, Ordnung von Tönen wahrzunehmen. Wahrnehmen sei hier verstanden als: »darin existieren und aushalten ohne Absicht. Dabei ist musikalisches Mit-Denken ange-regt.« Eine solche Musik, die nach Stockhaus-

sen in einer Widerspruchslosigkeit zwischen Einzelem und Ganzem gründet, wobei das Einzelne der Ton mit seinen vier Dimensionen: Dauer, Stärke, Höhe und Farbe ist, negiert als synthetische Musik, die aus separat strukturierten Patterns »zusammenschießt«, alle herkömmlichen musikalischen Kategorien und ist entsprechend wenig durchlässig für subjektiven Ausdruck im herkömmlichen Sinne. Die »Tonordnung«, die – wie erst später deutlicher erkennbar werden sollte – bei Stockhausen auch stark religiös konnotiert und als Entsprechung zu einer göttlichen Ordnung gedacht war, lässt sich durchaus treffend mit Curjels Begriff des »objektiven Ausdrucks« fassen. Dieser strukturelle Ansatz des Komponierens hat Schule gemacht, und er prägt mit seiner analytischen Grundeinstellung bis heute in vielfach modifizierter Form den Zugriff vieler Komponisten auf das musikalische Material.

Bekanntlich gab es in den fünfziger und sechziger Jahren aber auch Stimmen, die den mit der Preisgabe der überkommenen kompositorischen Kategorien einhergehenden Verlust einzelner Dimensionen der Musik, wie eben auch jenen des Ausdrucks im herkömmlichen Sinne, nicht akzeptieren wollten. Prominentester unter den jungen Komponisten war Hans Werner Henze, der nicht bereit

4 Karlheinz Stockhausen, *Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik)*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, hrsg. von Dieter Schnebel, Bd. 1, Köln: DuMont 1963, S. 18ff.

war, den seriellen Weg zu gehen und 1963 in einem Vortrag in Berlin diese »Antwort auf das 19. Jahrhundert« polemisch als »musischen Puritanismus« und die »Mechanisierung und Entpersönlichung« der Kunst als »kleinbürgerlich« und als ein Zurückweichen vor den Schwierigkeiten des Komponierens kritisierte.⁵ Auch für einen Komponisten der älteren Generation, der sich in der Nazizeit in die innere Emigration zurückgezogen hatte – den von der jungen Avantgarde der Nachkriegszeit hochgeschätzten Karl Amadeus Hartmann –, war Musik ohne Ausdruck nicht vorstellbar. 1962, wenige Jahre vor seinem Tod, schrieb er über seine Arbeitsweise: »Im einzelnen handelt es sich meist darum, dass starke rhythmische Akkordballungen und sehr bewegte instrumentale Reizelemente diszipliniert werden, wobei der expressive Charakter auch der kleinsten Phrase nicht aufgeopfert werden darf. Dieser Expressivcharakter ist nicht etwa meine Hervorbringung, er steckt bereits darin, ist sozusagen musik-immanent, und ich habe lediglich auf ihn zu horchen und ihm nachzugeben. [...] Ich will keine leidenschaftliche Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage. Es braucht nicht verstanden zu werden in seinem Aufbau oder seiner Technik, sondern es soll verstanden werden in seinem Sinngehalt, der gleichwohl verbal nicht immer formuliert werden kann. Das Werk drückt einen Sachverhalt von so großer Allgemeinheit aus, dass die Wort- und Begriffsraaster zu klein dafür sind und noch sich ihm gegenüber als blind und stumpf erweisen.«⁶ Henze blieb allerdings unter seinen Altersgenossen ein (sehr erfolgreicher) Außenseiter, Hartmann der Vertreter einer älteren Generation.

Ein Bruch des Tabus, der auch als solcher wahrgenommen wurde, gelang erst der nächsten, nach dem Krieg geborenen und aufgewachsenen Komponistengeneration Anfang der siebziger Jahre. Selbstbewusst und ohne Berührungängste reklamierte sie für sich das Recht, die Musik für von dem »exklusiven« Ideal des seriellen Komponierens ausgeblendete Dimensionen wieder durchlässig zu machen. Wolfgang Rihm formulierte das 1974 in einer Rede anlässlich der Verleihung des Stuttgarter Kompositionspreises im Namen der vier Preisträger hinsichtlich Komponieren für Orchester so: Die »avantgardistischen Orchestertapeten« seien tot. »Was sie tot bleiben ließ: ihr bewusst oder unbewusst eingewobener Mangel an Ausdruckskraft, ihre Angst vor Expression und Emphase. / Dennoch für Orchester zu komponieren war eigentlich gar kein ›Dennoch‹ mehr [...]. Es galt aufzuwerten, Klischees zu verwerfen, endlich zu spre-

chen. Zuerst stellte sich das Problem, nach der Ausdrucksfähigkeit eines Materials zu fragen, nach tiefergehenden Bezügen als reiner Ableitbarkeit zu forschen, die Augen nicht vor Verbanntem zuzupressen. Somit gelangten wir ganz von selbst zu verfeimtem Material, zu Phänomenen, die beiseite-, abgestellt worden waren [...].«⁷ Hinter diesem Tabubruch stand, wie es deutlicher nicht ausgedrückt sein könnte, das Bedürfnis nach unmittelbarem Ausdruck. Wenige Jahre später sollte Rihm dann von einem »inkluisiven Komponieren«⁸ sprechen, das nicht mehr strukturellen Verfahren sich überantworten mochte, sondern der integrierenden Kraft des die Musik hervorbringenden Subjektes vertraute. Worum es dabei ging, war letztlich die »Welthaltigkeit« der Musik, ihr Gegenwartsbezug in einem ganz konkreten Sinne. Manche einschlägige Komposition löste damals wütende und nicht selten gehässige Reaktionen aus, so Rihms *Sub-Kontur* für großes Orchester (1974–75), das in einer Kritik der Donaueschinger Uraufführung vom Oktober 1976 als »Fäkalienstück« bezeichnet wurde. Sein drittes Streichquartett *Im Innersten* (1976) gar wurde nach der Uraufführung in Royan 1977 als »faschistische Musik« qualifiziert. Der Klanggestus der Musik löste Abwehrreflexe aus, welche ein klares, der Musik und ihrer Faktur angemessenes Urteil offenbar nicht mehr zuließen. Der Bruch des aus der zeitgeschichtlichen Situation der Nachfaschismus- und Nachkriegszeit sicherlich verständlichen Ausdruckstabus, das sich genauso auch bei Generationsgenossen Rihms wie etwa Manfred Trojahn findet,⁹ brachte eine Erweiterung des musikalischen Spektrums mit sich, die mit der Durchsetzung dieser Musik heute längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Diese Generation schuf damit letzten Endes die Basis mit für die Vielfalt in unseren Tagen.

Komponieren

Der Schlüssel zu den unterschiedlichen Formen von Ausdruck liegt im kompositorischen Zugriff auf das musikalische Material, sei dies nun in Form von strukturellen Patterns präformiert oder nicht. Der synthetisch verfahrenende strukturelle Ansatz lässt zwar der momentanen Eingebung im Hinblick auf die aus den Patterns zusammenschießende Gestalt wenig(er) Raum. Das heißt aber nicht, dass es kein Einfallstor für die kompositorische Subjektivität gäbe. Denn in beiden Fällen – im direkten Zugriff auf den konkreten Klang oder die konkrete Gestalt auf der einen Seite genauso wie bei einem Komponieren

5 Hans Werner Henze, *Musik als Resistenzverhalten*, wiederabgedruckt in: ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, hrsg. von Jens Brockmeier, München: dtv 1984, S. 96.

7 Wolfgang Rihm, *Ansprache*, in: ders., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 6), hrsg. von Ulrich Mosch, Bd. 1, Winterthur: Amadeus 1997, S. 351.

8 Vgl. Wolfgang Rihm, *Der geschockte Komponist*, ebd., S. 50ff.

6 Karl Amadeus Hartmann, *Von meiner Arbeit*, in: ders., *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1965, S. 42–43.

9 Vgl. Manfred Trojahn, *Die Begriffe des ›Ausdrucks‹ und der ›Emotion‹ im gegenwärtigen kompositorischen Denken* (1981), in: ders., *Schriften zur Musik*, hrsg. von Hans-Joachim Wagner, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2006, S. 108–18.

auf der Basis struktureller Verfahren auf der anderen – ist es die formende Kraft des Komponisten, sind es seine Entscheidungen, die das Werk in seiner Klangerscheinung stiften. Es ist daher auf jeweils unterschiedliche Weise permeabel für das dahinterstehende Individuum und dessen Lebenswelt. Zwar sind Zweifel am Vermögen des einzelnen Subjektes gerade in unserer medial und kommerziell bestimmten Welt nicht von der Hand zu weisen – zu glauben, man spreche als Komponist, wo man doch immer wieder die Erfahrung macht, »gesprochen zu werden«, gehört zu den Grunderfahrungen wohl aller Künstler. Gleichwohl war es voreilig, den »Verlust des Subjektes in der Neuen Musik«¹⁰ oder gar den »Tod des Autors« (Roland Barthes) zu diagnostizieren. Vielmehr hat eine Verlagerung stattgefunden. Das komponierende Subjekt schafft zunehmend Situationen, in denen Musik für andere Sphären offen ist: das Spiel, Klanganatomie, Ordnungszustände etc. und natürlich auch die Subjektivität.

Als Indiz dafür lässt sich auch die Annäherung der beiden scheinbar entgegengesetzten Positionen werten: Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann als zwei ihrer herausragenden Exponenten treffen sich in der Auffassung, dass Ausdruck nicht etwas ist, das planbar wäre, sondern sich unwillkürlich »ereignet«. Rihm spricht immer wieder von der Spur seines Körpers, die sich im Arbeitsprozess über die Reaktionen auf die Widerstände und Strebungen des Materials unter seinen Händen dem Werk unwillkürlich einschreibt. Lachenmann brachte seine Sicht einmal auf die Formel: Als Komponist denke man nicht an Expressivität; vielmehr denke die Expressivität an einen. Will sagen: Ausdruck entzieht sich, wo er sich nicht im Aufrufen von Klischees erschöpft, der Verfügungsgewalt des Komponisten. Man kann nicht ausdrucksvoll schreiben wollen; Ausdruck stellt sich ein, in welcher Form auch immer.

Dies wirft nochmals und von anderer Seite die Frage auf, aus welchen Quellen sich der musikalische Ausdruck eigentlich speist: Das sind zum einen natürlich die Sphären des Subjektiven und Objektiven, von denen oben bereits die Rede war, zum anderen aber auch zu einem wesentlichen Teil sedimentierte Erfahrungen in den Köpfen der Hörer, Erfahrungen auch aus nicht-musikalischen Klangbereichen und anderen Sinneswelten, die sich der Verfügungsgewalt der Komponisten entziehen. Da das Gehör der am frühesten, das heißt schon pränatal aktive Sinn ist, gehören Klangerfahrungen zu unseren frühesten Sinneserfahrungen überhaupt und sind entspre-

chend hoch affektiv besetzt. Daher rührt wohl die Aura oder Magie des Klangs, der sich kein Komponist entziehen kann. Sie wird vom kulturellen Kontext und dem individuellen Klangerfahrungsschatz bestimmt. Da sich unsere akustische Umwelt ständig wandelt, sind auch diese Sedimente in ständigem Wandel begriffen. Schon deshalb ist der Ausdrucksgehalt nichts Fixes und ein für alle Mal Unveränderliches, das der Musik fest eingeschrieben wäre.

Interpretation

Nicht der Klang, die musikalische Gestalt per se ist also mit Ausdruck behaftet. Dieser entspringt vielmehr einem Zusammenspiel von musikalischer Erfindung und im Hörvorgang aktivierter sedimentierter Erfahrung. Und noch ein Drittes kommt hinzu: Ein nicht unwesentlicher Teil dessen, was wir an Musik als »ausdrucksvoll« wahrnehmen, ist dem Akt der instrumentalen oder vokalen Klanghervorbringung zuzuschreiben. Im Unterschied zu den unbelebten synthetischen Klängen elektronischer Provenienz sind instrumentale oder vokale Klänge belebt. Und das Bekenntnis zum Instrument oder zur Stimme ist immer auch Bekenntnis zu dieser Art Ausdruck. Wenn Strawinsky ausruft: »Je déteste l'Expression!« (Ich verabscheue den Ausdruck!), so spricht er – der Anhänger einer Poetik des »Machens«, nicht der Inspiration – auch von den hier gegebenen, in seinen Augen aber von den Interpreten allzu oft missbrauchten Möglichkeitsspielräumen, demgegenüber er anstatt Interpretation das »Darstellen« von Musik, ganz im Dienste der Partitur, fordert. Aber auch solches Darstellen muss über bloß »richtiges« Spiel hinausgehen: Denn erst der Zugriff, die Intensität, der spezifische Klang, die geistige Durchdringung machen aus dem Spiel mehr als bloßes Buchstabieren. Erst eine den Text tief durchdringende Auffassung ermöglicht, jene Potenzen des Ausdrucks freizulegen, die ihm innewohnen. Und dabei macht es keinen Unterschied, ob die Musik aus herkömmlicher Sicht »ausdruckslos« ist oder expressiv. Beides bedarf der sorgfältigen und sympathischen klanglichen Umsetzung durch die Interpreten – ein weiteres Argument dafür, dass auch Abwesenheit von Ausdruck als eine Form von Ausdruck zu verstehen ist. ■

10 Vgl. Peter Faltin, *Über den Verlust des Subjektes in der Neuen Musik*, in: *International Review of Aesthetics and Sociology*, 10 (1979), 2, S. 181–98.