

Borut Loparnik
Die Kommunikation im Schatten der Unersichtlichkeit
Eine Frage des Expressionismus

Eines der künstlerischen Kriterien für das Verstehen der Musik als Sprache ist die semantische Ebene der klanglichen Vorrstellung. Da ihre metaphorische Textur nur in den psychologisch sensitiven Dimensionen des menschlichen Fassungsvermögens ablesbar ist, stellt der Bereich der intendierten als auch der unvorhersehbaren Bedeutungen des symbolischen musikalischen Inhalts den einzigen maßgebenden Raum der kommunikativen Präsenz und Reichweite dar. Exempla docent, daß unter der Oberfläche der Geschichtsschreibung zahlreiche palimpsestartige Spuren vorliegen, die auf diesen Einfluß hinweisen. Mehr noch, sie weisen auf die Prädominanz der semantischen Ersichtlichkeit bezüglich der Genese der schöpferischen Intentionen hin, obwohl diese in der esoterischen Geborgenheit der *musicae reservatae* ruhen. Diese Erscheinung ist nicht digressiv und bekundet die Art der Autor-Zuhörer-Relation. Sie umreißt insbesondere den Rahmen ihrer möglichen Identifikation mit dem Werk, oder, um es zu vereinfachen, die Grenze des ästhetisch Annehmbaren. Jede Abweichung über diesen Rahmen hinaus ist ein Risiko für die optimale Kommunikation.

Es ist also kein Zufall, daß der Gegenstand der Geschichte auch die Rolle betrifft, – obwohl diese bislang soziologisch und ästhetisch keinen wesentlichen Teil spielte – die die Reaktion auf die Semantik im Laufe der sog. Musikentwicklung spielt.¹ Dem Anschein nach paradox ist dabei nur der Umstand, daß die musikalische Bedeutung bzw. das hermeneutisch tiefere Verhältnis zum Inhalt für die Rezeption der klanglichen Ausdrucksweise in concreto evident als ein sekundäres und unklares Kriterium anzusehen ist. Das künstlerische Fazit, an dem die zeitliche Distanz und aposteriorische Erklärungen noch keinen Anteil haben, zeigt sich als eine unklare, unbewußte Form der psychischen Genugtuung oder Störung, die jedoch in die Domäne des Geschmacks gehören. Die Reaktion auf die Intentionen des Komponisten ist daher nicht das analytische Urteil, sondern die Feststellung des Erfolgs bzw. des Mißerfolgs, des »Guten« bzw. des »Schlechten«. Diese beiden Kategorien sind weder ästhetisch noch hermeneutisch, und sind

¹ Über das jetzige Verständnis des Begriffs Entwicklung siehe: Was heißt Fortschritt?, Musik-Konzepte Nr. 100, München 1998.

auch nicht poetologisch gemeint. Sie bestimmen lediglich den Charakter und die Ebene der Interaktion, die das Kunstwerk erreicht hat.

Das durchschnittliche Rezeptionsinstrumentarium (und darum geht es *in concreto*, bevor das Geschehen in die historische Observation und der Inhalt in axiologische Parameter übersetzt werden), bleibt immer nur die Funktion der semantisch unklaren Wahrnehmung. Was es schafft, ist nur eine Annäherung – zum einen an den Kern des parabelförmig ausgedrückten Eindrucks, zum anderen an die metaphorische Textur der Musik, oder zumindest der Sprache, in der diese zugänglich ist. Die Indirektheit dieses Verhältnisses wird sehr treffend durch das gängige, in der Umgangssprache gebräuchliche Syntagma »die Musik verstehen« definiert. Demnach wird die Musik als ein Kommunikationsmittel aufgefaßt, also als Klangsprache, wobei ihre Beherrschung, alias die Ersichtlichkeit des erfassten Inhalts, die Bedingung für die kommunikative Präsenz des Werkes darstellt.

Mit anderen Worten – die Rezeption *in concreto* ist die instinktive Suche nach dem Verstehen und den Möglichkeiten für eine assoziative Identifikation mit dem Kunstwerk mittels Sprache. Das bedeutet, daß sie von der musikalischen Poetik geleitet wird, ihrer Lexik und Struktur, und noch mehr von ihrer Syntax und Morphologie: von der individuellen Poetik als Totalität der kompositorischen Mutationen des Allgemeinen. Da sie am evidentesten durch Sprache oder Aussprache kategorisiert wird, entscheidet in erster Linie die »Orthophonie«, wie und wie viel der *sensus communis* wahrnehmen wird, daß die Sprache die semantische Substanz des Werkes widerspiegelt.

Ob er sie (approximativ) auch begreifen wird, ist zwar eine aposteriorische, jedoch zugleich eine neue Frage, die in die anthropologischen Schichten des Phänomens Sprache hineinreicht. Sein Ausgangspunkt sind die grundlegenden Züge des Musikdenkens, mit denen die Ästhetik den Stil definiert und die Musikgeschichte die Perioden zwischen einzelnen tektonischen Verschiebungen der poetologischen Konstanten klassifiziert. In diesen verhältnismäßig langen zeitlichen Segmenten paßt sich nämlich das Rezeptionsinstrumentarium allmählich die zentralen Eigenschaften des Denkens bis zu Stereotypen an, die das triviale Kodesystem der Bedeutungswerte aufrechterhalten. Dieser Prozeß ist zweifelsohne eine instinktive Korrektur hoher ästhetischer Maßstäbe, doch hat das Resultat eine tiefere Konnotation. Das jeweilige Abweichung von artistischen Ansprüchen stellt die im Grunde unberührte, ahistorische, gegen die inhaltlichen Metamorphosen resistente Verflechtung eindimensionaler psychologisch-phänomenologischen Konvergenzen wieder her, die die Natur des »herkömmlichen Geschmacks« sind und außerhalb des Geschehens gelten, auf das sich die

Geschichte stützt. Daß es sich um ein geistig rudimentäres System handelt, läßt sich am besten an den Modalitäten der U-Musik ablesen, in der permanente Innovationen im Bereich des Scheins nie den Inhalt erreichen. Das, was die Ablehnung des Kunstwerkes auslöst, ist demnach nicht eine ungewöhnliche Lexik oder eine schlechtere Ersichtlichkeit der Bedeutungen in einer individuell profilierten Sprache. Der ausschlaggebende Impuls ist die instinktive Wahrnehmung dessen, daß die Musik anerkannte Werte reinterpretiert, sie möglicherweise zerstört oder sogar ihren Sinn negiert. Anders ausgedrückt, das Codesystem, das sich auf das Unbewußte stützt, ist das Maß für die assoziative semantische Identifikation, und damit das Maß für das ästhetisch Akzeptable, das den Wechsel und die Exzesse in der »Orthophonie« erklärt.

Die Musikwissenschaft, vornehmlich die Musikgeschichte, stößt angesichts des Unbewußten, insbesondere wenn dieses latent existiert, also ohne den artikulierten Hintergrund, auf bestimmte Schwierigkeiten. Da es einer methodologischen Analyse nicht zugänglich ist, dienen seine Rolle und seine Reichweite lediglich der Illustration des sprachlichen, höchstens stilistischen Unverständnisses, also der Gegensätze oder Unterschiede zwischen dem Autor und dem Publikum. Die Logik des Andersartigen wird in Anbetracht des real Beweisbaren in den Bereich der selbstverständlichen Regressionen verdrängt, die zumeist durch die Auffassung der sog. Entwicklung bzw. des Fortschrittes evoziert werden. Daß sie trotzdem aus dem Hintergrund des Geschehens reflektiert, ist also nicht das Verdienst der heutigen Theorie, sondern der Praxis, die der enigmatischen Idiomatik des Unbewußten volle Geltung verschafft. In der Rezeption, obwohl sie *res secreta* zu sein scheint, in der Interpretation, für die sie das existenzielle Medium darstellt, und im Schaffensprozeß, dem sie *punctum saliens* ist.

Die Musikgeschichte bringt diese indikatorischen Erscheinungen also selten und nur durch Hypothesen zur Sprache – hört aber auch schnell auf, sich damit zu befassen, wenn das Unbewußte zum entscheidenden Agens auf beiden Seiten des Kommunikationsverhältnisses wird, d.h. beim Komponisten und bei den Zuhörern. In einer solchen Dichotomie werden Ursachen und Wirkungen nicht nur durch verschiedene Ebenen der Wahrnehmung und Reaktionen verwickelt, sondern auch durch die Kontrastmodi, in denen sich Ursachen und Wirkungen beider Entitäten manifestieren bzw. aufeinanderprallen. Dieser Antagonismus ist nicht aufzulösen, da er von der Unvereinbarkeit der psychologischen Prädestination beherrscht wird, gültig in concreto als auch danach. Das belegt im 20. Jahrhundert das Schicksal des Expressionismus vielleicht noch mehr als frühere Abschnitte der Musikgeschichte.

Aus der Distanz des kompositorischen Repertoriums der Nachfolger ist seine stilistische Gestalt selbstverständlich der natürliche Gipfel des romantischen Modernismus. Die Ansätze avantgardistischer Elemente, die später von Revolutionären und Revisionisten entwickelt werden, sind somit nach historischen Maßstäben die Fortsetzung und nicht der Bruch, d.h., sie sind die extreme morphologisch-syntaktische Mutation des Erbes und nicht – um es abstrakter auszudrücken – die Aufhebung des Essentiellen. Solche Momente bezeichnet die Geschichte als Übergänge, die Musikwissenschaft hat sie auch kritische Jahre genannt.² Beide sehen das zentrale Problem dieses chaotischen Geschehens einstimmig in der plötzlichen und radikalen Destruktion der Sprache bzw. der Grundsätze, die sie konstituieren. Die Folgen dessen nimmt die Öffentlichkeit vornehmlich als irritierendes Entstellen des Materials auf, eventuell als ästhetisch subversive Axiologie und gewiß als die terminologische Verwirrung, die zwischen den Autoren und Referenten herrscht.³ Von der Ebene ihrer Betrachtung her müssen wir ihr zustimmen, daß die Übergänge immer das Sterben des Existierenden darstellen. Doch ist der Blick auf der Ebene, die abgelehnt wird, d.h. in den Augen des Komponisten, umgekehrt. Da geht es nämlich um die Fortsetzung und Verteidigung, genauer gesagt, um die Wiederaufnahme und Erneuerung der banalisierten und deformierten Postulate der ausgehenden Epoche.

Die Expressionisten negieren keineswegs die innere Freiheit, im Gegenteil, sie potenzieren die Realität des geistig Autonomen, Unbewußten und Arationalen, was dem einsamen romantischen Subjekt die Distanz zur Welt gewährt. Mit dem Neuen in der Sprache versuchen sie den Inhalt und die semantische Substanz seiner Herkunft zu retten, was besagt, daß die Veränderungen die Reinterpretation und nicht die Elimination des Vererbten betreffen. Wie immer sie schon entstehen mögen und wieweit sie auch von den Determinanten des 19. Jahrhunderts entfernt zu sein scheinen, ihre Anlehnung an die Tradition ist der einzige, obwohl häufig schwer nachzuweisende Zug, der den Expressionismus von der sog. historischen Avantgarde unterscheidet – und selbstverständlich von der Romantik.⁴

² Vgl. Report of the Tenth Congress [of] International Musicological Society Ljubljana 1967 (ed. by D. Cvetko), Kassel [etc.], Ljubljana 1970, besonders S. 216-247 (Critical Years in European Musical History 1915-1925).

³ Für den Gebrauch des Begriffs Expressionismus siehe: Troschke, M. v., Expressionismus, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (1988).

⁴ Vgl. Stephan, R., Expressionismus, in: MGG (2., neubearb. Ausg.), Sachteil 3, Kassel [etc.] 1995, Sp. 244-253; Mauser, S., Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule, Schriften der Hochschule für Musik München, Bd. 3, München 1982, S. 1-9.

Leider scheint das Letztere ein mehr oder minder marginales Phänomen zu sein, das auch von der Musikgeschichte als unbrauchbares Kriterium angesehen wird. Der Blick auf das Geschehen, der im ästhetischen Sinne die fragliche Progression klassifiziert und relativiert, vernachlässigt nämlich die Tatsache, daß die Expressionisten vor allem durch ihr kritisches und nicht durch ein sinkretisches Verhältnis zur ästhetischen Lage, in der ihre Intentionen exkommuniziert werden, mit der Tradition verbunden sind. Das, wonach sie streben, läßt sich nicht im Bereich der abstrakten stilistischen Metaphysik verwirklichen, sondern auf dem realen Boden des Milieus, das sie gezeichnet hat und dem sie angehören. Allen gemeinsam ist die Negation der regionalen künstlerischen Situation, ihrer Mentalität und eine radikale Ablehnung adaptierter Werte, einer verknöcherten Sprache und semantischer Stereotypen, mit denen ihr geografischer Raum lebt. Sie berufen sich nicht auf gemeinsame stilistische Tendenzen, suchen keine Korrelate bei verwandten Rebellen anderwärts und verkünden nicht ihre Grundsätze in Manifesten, die zu ihrer Zeit und auch später Europa überfluteten. Ihr Ausgangspunkt und Arbeitsraum ist die *domus sua propria*.

Eine solche Haltung hebt mindestens dreierlei hervor. Zweifellos nationale, des öfteren nationalistische Vorurteile und Gegensätze, die den Expressionismus begleiteten und einschränkten.⁵ Nicht minder die psychologische Nähe und das ästhetische Bewußtsein, infolgedessen sich die expressionistischen Einzelgänger als geistige Nachfolger »ihrer« spätromantischen Modernisten fühlten; so war der Kreis um Schönberg z.B. an Mahler gebunden, die russischen Symbolisten an Skrjabin.⁶ Am stärksten aber betonen die angeführten Züge eine Eigenschaft, die für das Verständnis dieses Geschehens als wesentlich und für die historische Interpretation als entscheidend zu betrachten ist: trotz der einheitlichen Idee war der Expressionis-

⁵ Schönberg im Brief an Alma Mahler, 28. 8. 1914: »... ich konnte *nie* etwas anfangen mit *aller* ausländischen Musik. Mir kam sie immer schal, leer, widerlich, süßlich, verlogen und ungekonnt vor.« – Zit. nach: Nono-Schönberg, N. (Hrsg.), Arnold Schönberg 1874-1951. Lebengeschichte in Begegnungen, Klagenfurt und Wien 1998, S. 133.

⁶ Vgl. z.B. Nono-Schönberg, N. (Hrsg.), o.c., S. 50-53, 80-81, 101; Reich, W., Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär, Wien [etc.] 1974, S. 52-56; Lea, H. A., Gustav Mahler und der Expressionismus, in: Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedanke, Heidelberg 1968, S. 85-102; Sabanejev, L., Prometheus von Skrjabin, in: Der Blaue Reiter (dokumentarische Neuausg. von K. Lankheit), München 1990, S. 107-124; Goldstein, M., Skrjabin und die Skrjabinisten, in: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (1), Musik-Konzepte Nr. 32-33. München 1983, S. 178-190; Левая, Т., Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Russische Musik am Anfang des XX. Jahrhundert im künstlerischen Kontext der Epoche, Москва 1991.

mus – insbesondere in bezug auf die Sprache – eine extrem variable Antwort auf unterschiedliche oder sogar ganz unvergleichbare Umstände.

Mit ihm kam zum ersten Mal eine der zentralsten Modalitäten der zersplitterten künstlerischen Welt des 20. Jahrhunderts zum Vorschein: die Dispersität. Unbeständig, wie jeder historische oder persönliche Übergang, entfaltete sich der Expressionismus nicht zu einem definierbaren Stil, er blieb eine Bewegung – jedoch auch als solcher ein Wegweiser zur Unruhe der neuen Epoche. Unter dem Aspekt aller seiner Erscheinungsformen betrachtet, läßt sich behaupten, daß es sich um Expressionismen handelte, und nicht um den Expressionismus. Das bedeutet folglich, daß das Charakteristikum Schönbergs, bzw. sein Einfluß auf den deutschsprachigen Raum, nicht der einzige Agens oder sogar das Muster der meisten Handlungen war, obwohl die heutige Musikwissenschaft dazu neigt, beides als Maßstab der Metamorphosen, zumindest im geistigen Kontext eines imaginären Mitteleuropas, zu betrachten. Das bedeutet weiterhin auch, daß das Nationale – einschließlich folkloristischer Idiome – der grundlegende Impuls der expressionistischen Erneuerung überall dort war, wo der kulturimperialistische Druck besonders stark verspürt wurde. Und nicht zuletzt läßt sich behaupten, daß laut der Adornschen politisch-ideologischen Terminologie sich die »agraren«, alias nicht-historischen Länder, gerade durch dem Expressionismus einen Teil ihrer eigenen künstlerischen Identität erkämpfen konnten.

Die Perspektive der historischen Verdienste trug jedoch kaum zu einem besseren Verhältnis zwischen dem Publikum und den Schaffenden bei. Es war die Originalität dieser Bewegung, die dieses Verhältnis verwickelte und vereitelte, denn man wollte laut Hans Heinrich Eggebrecht »eine neue Wahrheit und Freiheit gewinnen aus den Kräften des Unbewußten, schöpferisch Triebhaften, Intuitiven.«⁷ Mit einem potenzierten Ego im Mittelpunkt und der Betonung des Unbewußten in seiner Erlebniswelt rief man eine kommunikative Blockade hervor. Nicht nur, daß die Lexik »abstoßend« wirkte, auch die Syntax und die Morphologie waren nicht klar artikuliert, nicht »orthophonisch« und daher unersichtlich.⁸ Daß sie Möglichkeiten einer semantischen Perzeption in sich bergen, zeigte sich, wie immer, erst später, jedoch mit überdurchschnittlich starker Distinktion des noch Akzeptablen, was bis heute so geblieben ist.

⁷ Das grundsätzlich Neue der Neuen Musik, in: Eggebrecht, H. H., Musik in Abendland. Prozesse und Stationen von Mittelalter bis zur Gegenwart, München, Zürich 1991, S. 759.

⁸ Schultz, W.-A., Die freie Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 14, Hamburg 1974, S. 93-140.

Mit anderen Worten, das System der vereinfachten Werte fand keine gemeinsamen Anhaltspunkte, an denen sich die expressionistische Poetik und ihr Inhalt adaptieren ließen. Es half nicht, daß beide eigentlich nur auf zwei verschiedene Arten die geistige und seelische Substanz des späten 19. Jahrhunderts beleuchteten. Auch die folkloristische Idiomatik brachte in der Regel kaum etwas. Beides weist darauf hin, daß die Wurzeln dieses Gegensatzes vermutlich ins rein Triebhafte hineinreichten. Dorthin, wo sich die Funktionen des Individuellen und des Massenhaften auf den ursprünglichen Widerspruch zwischen dem Subjekt und der Umgebung reduzieren lassen, was im Hinblick auf unsere Fragestellung den Status des Unbewußten definiert. Das Unbewußte sublimiert sich beim Schaffenden instinktiv im intellektuell kontrollierten Ausdruck inhaltlich neuer Symbole, beim Publikum hingegen ist es auf die instinktive Suche nach der sensitiven Identifikation mit dem inhaltlich Bekannten ausgerichtet. Diese beiden Prozesse können nur dann mehr oder weniger übereinstimmen, wenn die Codes der metaphorischen Textur und des rezeptiven Instrumentariums gegenseitig übersetzbar sind. Zumindest auf der ersten der drei Stufen der ästhetischen Kommunikation, bei ersichtlicher Sprache, wenn schon nicht in der Zugänglichkeit der semantischen Wahrnehmung und des inhaltlich Annehmbaren.

Doch hier rückten die Expressionisten zu sehr in die Unendlichkeit der visionären Intime des Unbewußten, als daß ihnen die Umgebung hätte folgen können. Und zu weit in die Freiheit des sprachlichen Prunks, als daß sie ihn hätten beherrschen können. Es wurde zu einer verhexten Falle, aus der nur der Meister der Einschränkung – das System – herauszuhelfen vermochte. Fast alle suchten nach ihm, intuitiv oder intellektuell, systematisch oder unsicher, nach metaphysischen Mustern oder nach der musikalischen Transmutation, doch nur wenige erreichten das Ziel. Schönberg, an den wir uns beziehen, da er es schaffte, sein System durchzusetzen, ist demnach historischer *pars pro toto* für den Strom, von dem er weder die Quelle noch die Mündung war. In diesem Strom fanden sich (und ertranken größtenteils) viele, von Hauer, Āiurlionis oder Obuhov bis zu Kogoj und Slavenski.⁹

⁹ Vgl. z.B. Kalisch, V., *Der unbekannt Bekannte. Der Komponist Josef Mathias Hauer*, NZfM 149/1988, 3, S. 10-16; Crepez, G., *Josef Mathias Hauers op. 1: Nomos, Melos* 1988, 4, S. 20-44; Wehmeyer, G., *Thema und sechs Variationen oder Variationen über das Thema »Sefaa Esec« für Klavier, op. 15 (1904) von Mikolajus Konstantinas Āiurlionis*, Melos 1985, 1, S. 2-17; Lesle, L., *Meeressonate und Tannenbaumfuge. Der litauische Maler-Musiker Mikolajus Konstantinas Āiurlionis*, NZfM 154/1993, 6, S. 24-29; Eberle, G., *Klangkomplex, Trope, Reihe*, Musica 34/1980, 2, S. 139-144; Schloezer, B. de, *Nikolaj Obuhov*, in: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten 2, *Musik-Konzepte* Nr. 37-38, München 1984, S. 107-121; Peričić, V., *Josip Slavenski und seine Astroakustik*, Musiktheorie 3/1988, 1, S. 55-69.

Sie zeugen noch für eine der expressionistischen Voraussagen des 20. Jahrhunderts, nämlich für seinen Überfluss an Systemen und die Tyrannei des Systemhaften. Und sie waren Akteure in der letzten Szene der expressionistischen Parabel historischer Übergänge, als das Denken aus dem Unbewußten heraus nicht mehr in der Lage war, die regelgeleitete Destination oder zumindest einen eingeschränkten sprachlichen Raum einzuhalten. Als Erneuerung des Gegebenen durch Verfall unterlag es der Konsolidation des Neuen durch Bauen oder mußte sich zurückziehen. Das Fazit war dasselbe: die triebhafte Spannung verlor an Intensität und die semantische Metaphorik verlor ihre Richtung. Was entstanden war, hatte eine andere Substanz und andere kommunikative Absichten, es sprach eine neue Sprache.

Das bedeutet nicht, daß damit auch das historische Paradigma, besser gesagt, das Paradigma des intuitiv geformten Klanges, erloschen ist. Sollte es sich um Gesualdo oder Wolfgang Rihm handeln, es existiert immer im letzten Schritt zu dem äußersten Rand oder jenseits des Systems, wo sich das Weite der freien Auswahl öffnet. Und dort entscheidet das Unbewußte.¹⁰

(Übersetzung Vanda Richter)

¹⁰ Danuser, H., Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert, AfMw 47/1990, 2, S. 95.