

Musikalische Expressivität

Wahrung oder Wandlung traditioneller Topoi

Wirft man die Frage nach der Aktualität musikalischer Expressivität auf, bedarf es wohl zunächst der Diskussion, was mit dem Begriff Expressivität eigentlich gemeint ist. Die Debatte um künstlerische Veräußerung, Evokation, Abbild und Ausdruck spielte vor allem im 18. Jahrhundert eine für alle Künste maßgebliche Rolle. Seitdem lassen sich vielerlei Spielarten aufzeigen, wie ein einmal etabliertes Ausdrucksprinzip dargestellt, verworfen oder reanimiert werden konnte und kann. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde eine ganze Generation als expressionistisch bezeichnet, und die Ausläufer der legendären Expressionismusdebatte, in der nicht nur ästhetische, sondern auch moralische und politische Argumente ausgetauscht wurden, reichten noch bis in die Jahrhundertmitte. Die Loslösung von ästhetisch überholten Kompositionskonzeptionen in den 1950er Jahren hatte eine Distanzierung von emotional überladenen und ich-zentrierten Konzeptionen zur Folge. Helga de la Motte-Haber gibt jener Bestrebung mit der Idee eines »anti-expressiven« Konzepts Kontur: »Dass im 20. Jahrhundert Komponisten anti-expressive Vorstellungen von Musik entwickelten, heißt, diese Begrenzungen nicht als Begrenzungen der Musik zu akzeptieren, sondern eine Musik denkbar zu machen jenseits von physiognomischen Anmutungen und Gefühlsausdruck.«¹

Für das späte 20. und frühe 21. Jahrhundert muss die Frage nach dem Expressiven aber neu gestellt werden, weil sich heutige Musik unterschiedlichster ästhetischer und kompositorischer Provenienz durch eine eindrückliche Präsenz expressiver Gesten auszeichnet. Interessant ist nun, ob jüngere Komponisten durch die Wiederbelebung von emotionalen Gehalten und subjektiven Momenten bloß re-agieren – oder ob es sich um neue Konzeptionen von musikalischem Ausdruck handelt.

II

Während Komponisten wie Hans Werner Henze oder Wolfgang Rihm sich ausdrücklich mit der Thematik auseinandersetzen, wie ein auch moralisch angemessener Umgang mit tradiertem Material aussehen könne, haben sich die Fragestellungen bei der jungen Komponistengeneration offenkundig verschoben. Wenn Henze 1999 »lebendige Bezugnahme« und »Verankerung« als dezidiert positive Voraussetzung für »das Andere, das Neue« postuliert, dann wird aus den Formulierungen deutlich, dass eine historische Reflexion diesem Befund vorausgehen musste:

»Wir Heutigen schauen zurück in die so überaus reich bestückte Welt unseres kulturellen Erbes. Wir wissen von den Strömungen, Zeiten und Veränderungen, die sich in der Geschichte unserer Überlieferung abgespielt haben. [...] Nur durch diesen Umgang, durch diese lebendige Bezugnahme, durch diese Rückblicke und Rückgriffe, durch die Verankerung in mythischen Tiefen unserer Traditionen, kann erst das Unbekannte ans Tageslicht gefördert und kenntlich gemacht werden, kann das Andere, das Neue entstehen und sich dem gnadenlos gnadenreichen Urteil der Geschichte stellen.«²

Die Frage, ob Expressivität sich in wandelnden musikalischen Topoi widerspiegelt, bejaht Reinhold Brinkmann im Gespräch mit Wolfgang Rihm, wenn er die musikgeschichtliche Entwicklung mit Adornoschen Parametern von Logik versus Expressivität beschreibt. Für das 20. Jahrhundert skizziert er eine Entwicklung, die mit Schönbergs »Expressionslogik«³ (Ernst Bloch) ihren Ausgang nimmt und mit der Diskussion um die Verwendung eines musikalischen Systems oder dem Zutreten der künstlerischen Intuition ihren (vorläufigen) Zenit erreicht. Rihm antwortet Brinkmann mit dem Begriff der künstlerischen Freiheit und hebt die individuelle Entscheidung als wichtigste Instanz hervor.⁴ Bekanntlich wurde Rihm ob seiner intensiven Ausdrucksqualität häufig mit einer »überbordenden Expressivität« assoziiert, und bis heute wird zuweilen spontane Subjektivität mit dem Vorwurf des Konventionellen belegt. Eine der größten Errungenschaften der direkten und indirekten Schülergeneration Rihms ist dagegen eine Individualisierung des kompositorischen Vorgehens, welches sich vom Verdikt des Neuen emanzipiert hat. Spätestens seit den 80er Jahren ist die Nutzung aller denkbaren Kompositionstechniken selbstverständlich, wodurch sie gleichzeitig als existentielles Statement wie als Paraphrase fungieren können. Interessant wird die Ausdrucksfrage dann, wenn man anerkennt, »dass auch abstrakte Künste Ausdruckscharakter haben können, und zwar – und dies ist für die Musik besonders wichtig – ohne dass sie deshalb notwendigerweise beschreiben oder repräsentieren müssten.«⁵

2 Hans Werner Henze, *Musiksprache und künstlerische Erfindung*, in ders.: *Musik und Mythos. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik V*, Frankfurt/Main 1999, S. 136.

1 Helga de la Motte-Haber, Stichwort »Ausdruck«, MGG Sachteil Bd. 1, Spalte 1050, Kassel u. a. 1994.

3 Zit. n.: *Musik nachdenken. Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch*, Regensburg 2001, S. 103 ff.

4 Siehe: *Musik nachdenken. Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch*, Regensburg 2001, S. 103 ff.

5 Lydia Rilling, *Musik und Metaphorik. Gérard Griseys Quatre Chants pour franchir le seuil*, unveröff. Manuskript.

Geht man davon aus, den Begriff »Expressivität« nicht als ein Anknüpfen an eine vergangene epochale Strömung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu verstehen, sondern als Weiterentwicklung einer Konzeption von musikalischem Ausdruck, so muss die unmittelbare Verquickung von Komponist, künstlerischem Subjekt, lyrischem Ich und Komposition hinterfragt werden. Unterschiedlichste kompositorische Konzeptionen zeugen heute davon, dass musikalischer Ausdruck durch sehr unterschiedliche musikalische Techniken artikulierbar ist und die Verwendung eines kompositorischen Prinzips nicht per se als Widerspruch einer Ausdruckskonzeption angesehen werden kann, sondern als eine besondere Form von Ausdruck. Entscheidend ist hier, dass der Begriff des musikalischen Ausdrucks nicht als Plattform für oder wider musikalische Intentionen erhalten kann. »Solcher Rückzug des kompositorischen Subjekts bedeutet nicht, dass die emotional-semantische Schicht der Musik gänzlich abhanden gekommen wäre, sie wird nur nicht mehr als Ausdruck eines kompositorischen Ich formuliert.«⁶

6 Helga de la Motte-Haber, Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1975-2000*, Laaber 2000, S. 11–22, hier S. 18.

III

Spezifische Ausdrucksqualitäten lassen sich in den unterschiedlichsten künstlerischen Strömungen aufspüren. Formen von Expressivität finden sich ebenso im französischen Spektralismus, der sich ja ursprünglich gegen ein explizites Ausdruckskonzept wandte, wie in religiös ausgerichteten osteuropäischen Kompositionen, ebenso in einem den Realitäten trotzen italienischen Belcanto, in der für einige englische Komponisten typischen Verwendung von großen Formen und Melodien wie einem typisch deutschen, strukturellen Ringen um Material, Verfahren und kompositorisches Subjekt. Eine quasi natürliche Verquickung von geographischem Hintergrund und spezifischer Ausdruckskonzeption trifft dabei allerdings nur bedingt zu. Angesichts der immer stärker verzweigten Netzwerke und häufig ambulanter Lebensformen ist ein linearer Zusammenhang zwischen Nationalem und Kompositorischem kaum noch nachweisbar. Interessant ist viel mehr, wie sich ein Komponist mit musikalischen Traditionen, mit der »Kunst zu erben«⁷ auseinandersetzt.

Die Arbeiten des französischen Komponisten Pascal Dusapin (Jahrgang 1955) erscheinen als Paradebeispiele expressiver Musik; was aber heißt das? Dusapins Kompositionsweise beruht nicht vorrangig auf einem immanenten musikalischen System, sondern er

bedient sich einer Formensprache, die narrative Strukturen aufruft. Expressive Gesten werden sozusagen als Echo auf die erzählten Stoffe gewählt, während die Musik stets fasslich bleibt und mit dem Bühnengeschehen korrespondiert. Dusapin führt in seinen musikdramatischen Kompositionen zentrale Topoi der Geistesgeschichte auf. Die von ihm (inhaltlich) behandelten Stoffe reichen von Romeo und Julia über Medea bis zu Faust. In *Faustus. The last night* ist die Partie des Engels so angelegt, dass die überirdischen Höhenlagen, welche die menschliche Stimme überfordern müssen, eine übersinnliche Sphäre assoziieren lassen. Das musikalische Ausloten der sprachlichen Bilder freilich lässt an jene Formen von theatraler Expressivität erinnern, wie sie Richard Strauss musiksprachlich zum Ausdruck brachte. Dusapins Medea und die Strauss'sche Elektra singen ihren jeweiligen mentalen Grenzgang an der Schwelle des physisch überhaupt noch zu Leistenden, symbolisch an der Grenze von Leben und Tod. Obschon sich Schnittmengen auch mit Strauss'schen Ausdruckskonzeptionen wie der physischen Bühnenpräsenz, der Relation von Individuum und Gesellschaft, dem viel behandelten Geschlechterkampf oder dem Ausloten von Extremen aufzeigen lassen, wäre bei Dusapin »Renaissance«, trotz aller Programmatik, das falsche Wort. Die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts verhandelten Sujets werden vielmehr in einer Klangsprache artikuliert, welche die Bandbreite und die Qualität von Ausdruck anders definiert: Dusapins Kompositionen sind mit dem Begriff des Expressiven auch dann zusammen zu denken, wenn ganz gegensätzliche Ausdrucksformen miteinander verwoben sind. Insgesamt tritt zu einer bildmächtigen, explosiven Theatersprache ein nicht minder starker implosiver Ausdruck, der den Eindruck vermittelt, dass Außen- und Innenansicht gleichzeitig stattfinden können.

Vielfach verbindet sich Expressivität auch heute noch mit außermusikalischen Inhalten, auch jenseits textgebundener Musik. Dabei werden keine linear verlaufenden Geschichten erzählt, weil sich der Begriff des Narrativen in heutiger Musik insgesamt verschoben hat. Der Brite Mark-Anthony Turnage (Jahrgang 1960) liefert dafür ein anschauliches Beispiel: Er orientiert sich an benachbarten Kunstdisziplinen, um seine musikalische Aussage möglichst deutlich zum Ausdruck zu bringen. Bereits in seinem ersten Stück für großes Orchester *Three Screaming Popes* (1989) erinnert sich Turnage an den Besuch einer Francis Bacon-Ausstellung in London (1985): »I became obsessive about them in a sense –

7 Der Titel entstammt der gleichlautenden Debatte der späten 30er Jahre zwischen Ernst Bloch und Hanns Eisler *Die Kunst zu erben* (1938), in: Hanns Eisler, *Gesammelte Werke*, Serie III, Bd. 1, S. 406–411.

their use of colour, and also the life that's in them.« Wenn Bacon kraft seiner Bilder mit krasser Farbgestaltung eine Katastrophe heraufbeschwört, so scheint jene Energie in der lauten und drastischen Musik widerzuhallen. Das Prinzip der Übermalung, bei Bacon selbst ein Akt der Gewalt, übernimmt Turnage auch formal, indem er seine Komposition in Schichten anordnet. Die Bilder von Bacon bedrohen den Betrachter mit fast unerträglicher Heftigkeit und Turnage reagiert gleichsam auf künstlerischer Augenhöhe. Bei Turnage findet der heftige Farbauftrag von Francis Bacon in der Instrumentierung wie insgesamt in der Faktur der Komposition ein Pendant. Beim Hörer entsteht der Eindruck von Gewalt, effektiv und leidenschaftlich.

Von einer nachgerade sprachlichen Textur sind die Kompositionen von Stefano Gervasoni (Jahrgang 1962). Der italienische Komponist vereint hohe semantische Präzision mit dem Mut zu Klängen, die er beim »Flanieren« durch verschiedenste Kontexte aufspürt. Dazu gehören auch Gedicht-Vertonungen mit einem hohen Grad an lyrischer Dichte und schrillsten (wie auch höchsten) Klängen. »Komponieren heißt, unberechenbare Verbindungen zwischen Dingen zu suchen.« (Stefano Gervasoni) Seine Kompositionen haben eine intensive physische Präsenz, sie flirren in hohen Registern und beeindrucken durch eine glasklare Struktur. Gervasoni fesselt den Hörer durch die Synthese von musikalischer und poetischer Sprache, wenn Klang und semantischer Gehalt ineinanderzugreifen scheinen. In seiner Hölderlin-Vertonung *Die Aussicht* etwa wird deutlich, wie er strukturelle Merkmale der Hölderlinschen Vorlage in seiner Komposition aufgreift. Er dringt in die Verse musikalisch ein, ohne diese zu illustrieren oder aufzubrechen. Auch in der Komposition *Dir in dir* (2003/04) für Vokal- und Streichsextett ergibt das Miteinander von Gesang und Instrumenten ein gemeinsames Ausdruckskonzept, welches von wechselseitiger Durchdringung geprägt ist. Faszinierend ist in seinen Kompositionen, wie ein lyrischer Gehalt *Struktur wird* und durchaus nicht nur einen »äußeren« Rahmen bildet.

Auch Jörg Widmann (Jahrgang 1973) folgt einem primär klanglichen Ausdruckskonzept, das bei ihm jedoch auf ganz andere Weise eingelöst wird. Seine Klangsprache ist von geradezu körperlicher Wirkung. Doch auch mitunter extreme Artikulationen sind längst nicht mehr provokativ. Die Komposition *Implosion* (2001) etwa zeigt, welche Energie durch das Zusammenwirken von Impulsfolgen der verschiedenen Instrumente freigesetzt wird. Er behandelt das Orchester gera-

dezu als Corpus, die räumliche Anordnung ist symmetrisch nach Instrumentengruppen festlegt. Der Umgang mit dem Klangkörper Orchester reicht vom traditionell inszenierten Orchesterklang bis zum Ausloten der Klänge an den Grenzen des Hörbaren. Der Übergang von Hörbarem zum Verhalten des Tones, vom rauschenden Klang zur perkussiven Zuspitzung ist Teil der Komposition selbst und wird vom Hörer bewusst als Passage wahrgenommen. Auch Widmanns Bezugnahme auf tradiertes Material ist offenkundig kompositorisches Konzept, doch geht es hier nicht um das explizite Zitieren von Romantizismen. Jörn Peter Hiekel verweist in dem Aufsatz *Dunkle, fiebrige und komische Seiten, Interpretationen des Romantischen im Schaffen von Jörg Widmann* auf die Spielarten der Distanzierung zu Robert Schumann bei gleichzeitiger Anleihe: Sowohl in *Fieberphantasie* wie in *Dunkle Saiten* trete Widmann durch »forcierte Übertreibung« einer Domestizierung entgegen. Doch Hiekel macht auch auf den schmalen Grad zur möglichen Gefälligkeit aufmerksam: »Die Freiheit, sich intensiv auf Vergangenes zu beziehen, ist unvergleichlich größer, gewiss auch die Gefahr, dass diese Bezüge zu einer naiven Form der Unbekümmertheit tendieren.«⁸ Widmanns Kompositionen sind Ausdrucksstudien, die zeigen, wie eine tradierte Gestalt durch eine veränderte Physiognomie in Erscheinung tritt (Beispiel: *Dunkle Saiten* für Violoncello, Orchester und zwei Frauenstimmen als »Exzess-Stück«). Konzeptuelles Denken und musikalische Expressivität also schließen sich auch in den Kompositionen von Widmann nicht aus.

VI

Selbst bei Komponisten, die offensichtlich aus dem großen Fundus der Tradition schöpfen, ist kein einheitliches Ausdruckskonzept auszumachen. Vielmehr ist eine Öffnung und Ausdifferenzierung in unterschiedlichste Richtungen (die auch ein partielles Rückwärts einschließen) zu beobachten. Dabei wird deutlich, dass weder Materialinnovation noch konzeptionelles Denken im Vordergrund stehen. Wenn neue Formen von Expressivität in der heutigen Musik zu beobachten sind, dann sind diese mit den Etiketten »neo« und »retro« kaum beschreibbar. Eher könnten diese Entwicklungen als bewusst provozierte, emotionale Bewegung verstanden werden, die unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten einkalkuliert. Der Begriff der Sinnlichkeit darf in diesem Zusammenhang nicht fehlen, da ein lustvoller Umgang durchaus intendiert sein kann – ohne dem Rezipienten

8 Jörn Peter Hiekel, *Dunkle, fiebrige und komische Seiten, Interpretationen des Romantischen im Schaffen von Jörg Widmann*, in: *Musik und Ästhetik*, 11. Jg., Heft 43, Stuttgart 2007 S. 37.

Berliner Künstlerprogramm

Gäste Musik 2008

Gilles Gobeil KANADA
Dmitri Kourliandski RUSSLAND
Michael Moser ÖSTERREICH
Wolfgang Suppan ÖSTERREICH

Veranstaltungen

DOUGLAS HENDERSON USA

playback. no rewind button

KLANGINSTALLATION

Eröffnung:

DO, 8. November, 19–21 Uhr

daadgalerie, 9.–24. November

Komponistenporträt:

Douglas Henderson im Gespräch
mit Frank Gertich

DI, 20. November, 20.30 Uhr

Tesla im Podewils'schen Palais

Beyond the Wall

Akademie der Künste, Pariser Platz

DO, 22. November, 20 Uhr

PELLEGRINI-QUARTETT

György Kurtág *12 Mikroludien* 1977/78

Luigi Nono

„Hay que caminar soñando“ 1989

Arvo Pärt *Fratres* 1977/89

Clara Maïda

...who holds the strings... 2003

Louis Andriessen *Tuin van Eros* 2002

SO, 2. Dezember, 11 Uhr

ENSEMBLE MODERN

Nina Janßen KLARINETTE

Uwe Dierksen POSAUNE

Ueli Wiget KLAVIER

Werner Dickel VIOLA

Clemens Heil LEITUNG

Gérard Grisey *Solo pour deux* 1981

Olga Neuwirth *incidendo/fluido* 2000

Steve Reich *Triple Quartet* 1999

Morton Feldman

The Viola in My Life II 1970

Mark Andre *...als...I* 2001

In Zusammenarbeit mit

AKADEMIE DER KÜNSTE

Berliner Künstlerprogramm
des DAAD
Markgrafenstraße 37
10117 Berlin
www.berliner-kuenstlerprogramm.de

DA
AD

sein Dasein als Verstandeswesen absprechen zu wollen.

Es geht also vielleicht kaum mehr um die Frage »Wahrung oder Wandlung musikalischer Topoi«, sondern um die Präsenz verschiedenster musikalischer Felder. Ein »entweder ... oder« trifft das, was manche der jungen europäischen Komponisten anbelangt, gerade nicht, auch wenn manche kompositorische Technik an tradierte Verfahren erinnert. Expressivität ist nicht Synonym für eine Retroästhetik, sondern eine aktuelle Form ästhetischer Auseinandersetzung. Begriffe wie Simultanität und Spontanität – durchaus nicht neu in unserer Zeit – haben sich in ihrer Leserichtung insofern modifiziert, als sie beweglich geworden sind. ■