

Musik als Ausdruck

„Um mit dem Expressionismus zu beginnen, muss ich wenigstens auf den Impressionismus zurückgreifen. Diese beiden sind wohl die hauptsächlichsten aller neueren Ismen, fundamentale Formbekenntnisse“, beobachtete 1912 Paul Klee. Doch während der Impressionismus hauptsächlich künstlerische Tendenzen in Frankreich kennzeichnet, hat sich der **Expressionismus** als ein epochaler Stil in der Kunst etwa zwischen 1908 und 1924 fast nur in Deutschland durchgesetzt und behauptet. Von Gisela Schubert.



Foto: Gisella Salden-Corbi

Der Wortführer des Expressionismus: Arnold Schönberg.

Paradoxerweise wurde von Expressionismus in Deutschland zunächst nur gesprochen, um eine Gruppe französischer oder in Frankreich arbeitender Maler wie Braque, Derain, Vlaminck oder Picasso zu charakterisieren, die 1911 Bilder in Berlin ausstellten. Der Kunstkritiker Paul Fechter nannte dann jedoch bereits 1914 in seiner Monographie „Expressionismus“ (München 1914) die Maler der beiden deutschen Künstlervereinigungen „Die Brücke“ und „Der blaue Reiter“ Expressionisten; und im berühmten Almanach „Der blaue Reiter“, den Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgaben, veröffent-

lichte Arnold Schönberg nicht nur seinen Aufsatz „Das Verhältnis zum Text“, sondern auch, zusammen mit seinen beiden Schülern Anton Webern und Alban Berg, Vokalmusik auf Texte von Maurice Maeterlinck, Alfred Mombert und Stefan George.

Die Musik Schönbergs, Weberns und Bergs gilt denn auch als Inbegriff des musikalischen Expressionismus. Zudem haben diese drei Komponisten in zahlreichen Texten den musikalischen Stil des Expressionismus beschrieben und gegen eine ihnen feindlich gesonnene musikalische Mitwelt vehement und zum Teil polemisch verteidigt. Im Zentrum ihres

Expressionismus steht das musikalische Ausdrucksprinzip. „Ich will nur unausgesetzt, mein Leben lang das ausdrücken, was mich erfüllt. Was anderes will ich nicht. Und wenn ich es nicht kann, werde ich krank“, bekannte Webern 1910 in einem Brief an seinen Lehrer Schönberg, dem er, ebenso wie Berg, in diesem Primat des Ausdrucks denkbar eng folgte. Über Schönberg schrieb Webern denn auch: „Schönbergs Kunst wurzelt ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis. Seine Erfindung ist von versengender Glut; sie schafft völlig neue Ausdruckswerte, also braucht sie auch neue Ausdrucksmittel.“ Und Schönberg selbst bestimmte

Die wichtigsten Stilkriterien des Expressionismus

- (Selbst-)Ausdruck als wichtigstes Prinzip der Gestaltung
- „Schönheit“ wird durch „Wahrheit“ substituiert
- Emanzipation der Dissonanz
- Frei-assoziative, triebhafte Formen
- „Formgefühl“ als entscheidende kompositorische Instanz
- Vorherrschen von Atonalität
- Freie unregelmäßige Syntax
- Traditionelle Verfahren gelten weitgehend als „Kanon des Verbotenen“
- Selbsterhöhung des Komponisten als schöpferisches Genie
- Enge Beziehungen zwischen Biographie und Werkkonzeption

mit aller Entschiedenheit: „In Wirklichkeit gibt es für den Künstler nur ein Größtes, das er anstrebt: sich auszudrücken. Gelingt das, dann ist das Größte gelungen.“ Oder: „Man soll sich ausdrücken! Sich unmittelbar ausdrücken! Nicht aber seinen Geschmack, oder seine Erziehung oder seinen Verstand, sein Wissen, sein Können. Nicht alle diese nichtangeborenen Eigenschaften. Sondern die angeborenen, die triebhaften.“

Diese ästhetische Einstellung zeitigte geradezu revolutionäre Konsequenzen in der kompositionstechnischen Ausarbeitung der Werke. Denn nach Schönberg korrumpieren oder verfälschen alle traditionellen und konventionellen kompositionstechnischen Mittel, über die ein Komponist noch so souverän verfügen mag, den möglichst direkten, unmittel-

wie ein kompositionstechnisches Manifest dieses musikalischen Expressionismus (die Auszüge aus diesem Brief werden hier in Schönbergs eigenwilliger Schreibweise wiedergegeben): „Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen, von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik, also: weg von der ‚motivischen Arbeit‘ Weg von der Harmonie, als Cement oder Baustein einer Architektur. Harmonie ist Ausdruck und nichts anderes als das. Dann: Weg vom Pathos! Weg von den 24pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und konstruierten Thürmen, Felsen und sonstigen gigantischem Kram. Meine Musik muß kurz sein – knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern ‚ausdrücken‘!! [...] Sie soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die

„Man soll sich ausdrücken! Sich unmittelbar ausdrücken!“

baren und unverstellten musikalischen (Selbst-)Ausdruck; sie nötigen nämlich den Komponisten zu einer konventionellen Formung und Gestaltung, ja zwingen ihm diese geradezu auf. Deshalb galt es, sich im Namen der Wahrheit oder doch Wahrhaftigkeit des musikalischen (Selbst-)Ausdrucks von aller traditionellen Kompositionstechnik zu befreien oder zu emanzipieren: von der Tonalität, der musikalischen Syntax, den Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen, der motivisch-thematischen Arbeit, den traditionellen Formen. Ein Brief Schönbergs vom 2. August 1909 an Busoni wirkt geradezu

uns unserem Unterbewußten in Verbindung bringt und nicht ein Wechselbalg aus Empfindung und ‚unbewußter Logik‘.“

Schönberg beschrieb denn auch in einem Tagebuch das eigene Komponieren mit den Worten: „Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegung. Fast als ob alles direkt übertragen wäre.“ Und als die entscheidende Instanz, mit deren Hilfe er alle kompositorischen

Entscheidungen fällte, führte er allein sein „Formgefühl“ an. Schönberg verstand sich als das nur sich selbst verantwortliche schöpferische Genie, das souverän der zu schaffenden Kunst seine Gesetze aufdrückt. Den Hörer verachtete er: „Ich weiß nur, daß er vorhanden ist und, soweit er nicht aus akustischen Gründen ‚unentbehrlich‘ ist (weil’s im leeren Saal nicht klingt), mich stört.“ Den in der Regel eklatanten Misserfolg seiner Werke beim Publikum, das ihm nicht in seine innere, triebhafte musikalische Ausdruckswelt folgen mochte, nahm er geradezu trotzig auf sich: „Ich glaube nicht daran, dass der Künstler für andere schafft. Wenn die andern sich mit dem Kunstwerk in Beziehung setzen wollen, so ist das ihre Sache und es kann vom Künstler nicht verlangt werden, es ihnen zu verwehren. Obwohl er es sollte!“

Doch wer oder was drückt sich in dieser Musik des Expressionismus aus? Wer



Foto: Universal Edition

**Zwei Wiener Schönberg-Schüler:
Alban Berg und Anton Webern.**

Foto: Hindemith-Institut Frankfurt



**Auch ein Expressionist:
Paul Hindemith 1917.**

Foto: FF-Archiv



Stichworte

Tonalität: Reich differenziertes System von als „natürlich“ empfundenen Beziehungen zwischen Tönen untereinander und zu einem vorherrschenden Grundton.

Syntax: Umschreibt in Analogie zur Grammatik in der Musik das System zumeist regelmäßiger, symmetrischer Perioden- und Phrasenbildung.

Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen: In traditioneller Musik sollen Dissonanzen im Sinne abgestufter harmonischer Spannungsfolgen in Konsonanzen aufgelöst werden. Schönberg führt hingegen eine „Emanzipation der Dissonanz“ durch, deren Spannung nicht mehr in Konsonanzen aufzulösen ist.

Lyrisches Subjekt: Bezeichnet, wie etwa auch das „dichterische Subjekt“, das „Ich“ aus Dichtungen, das sich nicht von der Person des Autors her begreifen lässt.

Zwölf-Ton-Technik: Von Schönberg ersonnenes Verfahren der Ableitung der Tönhöhen in einem Werk aus einer im Vorhinein festgelegten Reihenfolge der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter. In der Regel führt diese Technik die Atonalität und die Emanzipation der Dissonanz mit sich. Diese Technik wird auch Dodekaphonie oder Reihentechnik genannt.

Atonalität: Bezeichnet die fehlende Beziehung der harmonisch-tonalen Ereignisse auf einen Grundton.

ist die „Persönlichkeit“, in deren „Ausdruck“, nach Schönberg, der „einzige Zweck der Kunst“ besteht? Die Frage ist kontrovers diskutiert worden, ohne dass der Streit geschlichtet werden konnte. Einerseits identifizierte man die „Persönlichkeit“ in Analogie zum „lyrischen Subjekt“ in der Dichtung mit einem „virtuellen“ Subjekt der Musik. Und dieses „Subjekt“ drückt sich rätselhaft-elementar in einer Weise aus, die notwendigerweise eben als Musik jenseits sprachlich-gedanklicher Eindeutigkeit angesiedelt bleibt. Andererseits identifizierte man die „Persönlichkeit“ unmittelbar mit dem Komponisten und seiner Biographie, die, wie immer auch vermittelt, sich in den Werken mitteilt. Tatsächlich konnten mit den wachsenden Kenntnissen biographischer Dokumente (Briefe, Selbstkommentare, Eintragungen in Skizzen, Widmungen von Partituren) in einem überraschenden Ausmaß autobiographische Züge in den Werken von Schönberg, Berg und Webern aufgespürt werden. Das Zitat des Liedes „Ach, Du lieber Augustin“ im Scherzo aus Schönbergs zweitem Streichquartett op. 10, in welchem er die Tonalität hinter sich lässt, bezieht sich weniger, wie man zunächst glaubte, als „ironischer Kommentar“ auf die zerfallene Tonalität, sondern auf eine bittere

Ehekrise, die Schönberg an den Rand eines Selbstmordes trieb. Berg gestaltet noch bis in die Taktzahlen hinein in seiner „Lyrischen Suite“ für Streichquartett seine Liebesbeziehung zu Hanna Fuchs; sein „Kammerkonzert für Klavier und Violine mit 13 Bläsern“ ist ein Portrait der heiklen menschlichen Beziehungen in der „Zweiten Wiener Schule“ Schönbergs. Im dritten seiner Orchesterstücke op. 6 schildert er, wie durchaus plausibel nachgewiesen wurde, „tonmalerisch einen Erstickenfalls“. Und Webern gestand Berg in einem Brief von 1912, dass alle seine Musik auf den Tod seiner 1906 gestorbenen Mutter bezogen sei.

Der Expressionismus wurde so sehr mit der Musik der Schönberg-Schule identifiziert, dass darüber sein beträchtlicher Einfluss auf das Komponieren um 1910/20 weithin vernachlässigt worden

Wichtige Komponisten

Arnold Schönberg (1873-1951)
Béla Bartók (1881-1945)
Artur Schnabel (1882-1951)
Anton Webern (1883-1945)
Alban Berg (1885-1935)
Heinz Tiessen (1887-1971)
Rudi Stephan (1887-1915)
Philipp Jarnach (1892-1982)
Paul Hindemith (1895-1963)
Eduard Erdmann (1896-1958)
Kurt Weill (1900-1950)

Kurt Weill

ist. Béla Bartóks Ballett-Pantomime „Der wunderbare Mandarin“ etwa ist ein Meisterwerk des Expressionismus, das mit seiner plastischen Ausdrucksgewalt den verstiegenen, publikumsfeindlichen Individualismus der Musik der Schönberg-Schule überhaupt nicht kennt. In frühen Werken von Komponisten wie Kurt Weill, Erwin Schulhoff und Paul Hindemith manifestiert er sich ebenso wie in den Arbeiten weniger prominenter Komponisten wie Rudi Stephan (Oper „Die ersten Menschen“), Heinz Tiessen (Sinfonie Nr. 2 „Stirb und Werde!“) oder Philipp Jarnach. Auch Werke der immer noch als Komponisten unterschätzten Pianisten Artur Schnabel und Eduard Erdmann bereichern und differenzieren erheblich das Bild des expressionistischen Komponierens.

Zur Auflösung und Überwindung des Expressionismus trug dann maßgeblich Schönberg selbst bei, der 1925 sogar behauptete, sich als Erster von der „Ausdrucksmusik“ abgewendet zu haben. Er hatte erkannt, dass der musikalische Ausdruck, wenn er verständlich und authentisch wirken soll, an Formung und Gliederung gebunden bleiben muss. Und mit der Zwölf-Ton-Technik hatte er um 1921

zu einer gänzlich neuartigen Fundierung der Kompositionstechnik gefunden. Er griff nun sogar auf alte, zur Blütezeit des Expressionismus verschmähte Formen aus der Barockmusik wie Gavotte, Menuett, Musette, Gigue oder Marsch zurück, ohne freilich wieder tonal zu komponieren. Doch gewann darüber der Ausdruck seiner Musik seltsam starre, formelhafte Züge. Hinzu kam noch mit dem Ende der verheerenden Inflationszeit und der Stabilisierung der politischen Verhältnisse in der Weimarer Republik als der ersten Demokratie auf deutschem Boden eine nachhaltige Veränderung des Lebensgefühls. Erstrebte der expressionistische Schönberg noch den „tierisch unmittelbaren Ausdruck“, so erkannte Helmuth Plessner in seiner 1924 erschienenen Schrift „Grenzen der Gemeinschaft“: „Direkt und echt im Ausdruck ist schließlich auch das Tier; käme es auf nicht mehr als Expression an, so bliebe die Natur besser bei den elementaren Lebewesen und ersparte sich die Gebrochenheit des Menschen.“

Zu einem beträchtlichen Nachleben der Musik der Schönberg-Schule kam es dann erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Angeschlossen wurde frei-

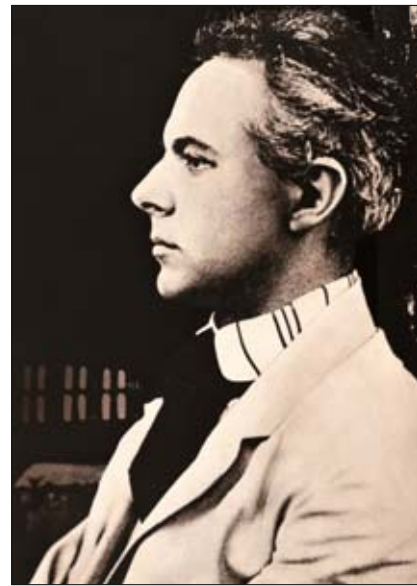


Foto: FF-Archiv

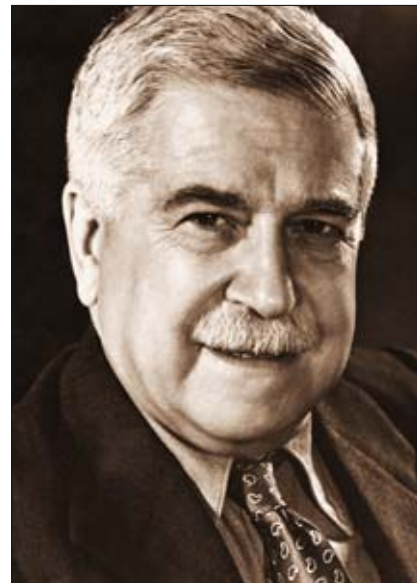


Foto: Electrola

Wichtige Werke auf CD

Schönberg, Kammer-symphonie Nr. 1 op. 9, Erwartung op. 17, Variationen für Orchester op. 31; Phyllis Bryn-Julson (Sopran), City of Birmingham Symphony Orchestra, Simon Rattle (1993); EMI CD

Schönberg, Herzgewächse op. 20, Pierrot Lunaire op. 21, Ode to Napoleon op. 41; Christine Schäfer (Sopran), Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez (1997/98); Universal/DG CD

Bartók, Der wunderbare Mandarin op. 19, Konzert für Orchester; Laurenschorij Choir, Royal Concertgebouw Orchestra, Riccardo Chailly (1997); Universal/Decca CD

Berg, Wozzeck; Angela Denoke (Sopran), Boje Skovhus (Bariton) u. a., Chor der Staatsoper Hamburg, Philharmoniker Hamburg; Ingo Metzmacher (1998); EMI CD

Webern, Gesamtwerk op. 1-31; Juilliard String Quartet, London Symphony Orchestra u. a.; Pierre Boulez (1969/70); Sony BMG 3 CDs

Schnabel, Streichquartett Nr. 5, Klaviertrio, Klavierstücke; Benedikt Koehlen (Klavier), Ravinia Trio, Pellegrini Quartett (1992-2002); CPO/JPC CD

Stephan, Die ersten Menschen; Gabriele Maria Ronge (Sopran), Siegmund Nimsgern (Bass) u. a.; Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Karl Anton Rickenbacher (1998); CPO/JPC 2 CDs

Hindemith, Sancta Susanna op. 21, Drei Gesänge op. 9 u. a.; Susan Bullock (Sopran), Della Jones (Mezzosopran), BBC Philharmonic, Yan Pascal Tortelier (1997); Chandos/Codæx CD

Weill, Sinfonien Nr. 1 und 2, Quodlibet op. 9; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Antony Beaumont (2004); Chandos/Codæx CD

lich an die reichen kompositionstechnischen Funde vor allem Schönbergs und Weberns (Emanzipation der Dissonanz, Reihentechnik, systematische Atonalität, gesteigerte musikalische Komplexität), überhaupt nicht jedoch an das expressionistische Ausdrucksprinzip, durch welches diese ursprünglich motiviert wurden. Und der Neo-Expressionismus, wie er seit Mitte der 1970er Jahre bislang in Werken von Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Detlev Glanert spürbar wurde, folgt wohl denkbar intensiv dem musikalischen Ausdrucksprinzip, verschmäht aber das geradezu besessene, nach Halt suchende kompositionstechnische Spekulieren als Komplement und Kehrseite entfesselter Ausdrucksgestaltung.