

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 72

Artikel: Ausdruckskonzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts
Autor: Sanio, Sabine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927968>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

AUSDRUCKSKONZEPTE IN DER MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS

VON SABINE SANIO



Arnold Schönberg:
«Roter Blick
(Vision)».

Wassili Kandinsky:
Schönberg malt die
Bilder, «um seine
Gemütsbewegungen,
die keine
musikalische Form
finden, zum
Ausdruck zu
bringen».

Die Vorstellung, man könne Musik als Ausdruck beschreiben, bildet neben der anderen, polar entgegengesetzten Vorstellung, Musik sei eine Form von Mathematik und beruhe auf Zahlen und Zahlenkombinationen, eines der grundlegenden Konzepte, die im Laufe der Geschichte zur Charakterisierung der Musik entwickelt und immer wieder diskutiert wurden. Mit Mathematik und Sprache soll das Besondere, das die Musik darstellt, genauer gefasst werden. Doch jede Korrelation dieser Art ist von Anfang an doppelsinnig, zunächst werden die Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten benannt, dann die Unterschiede. So weist man der Musik im Unterschied zur Alltagssprache die Rolle einer Sprache des Gefühls zu und betont ihre Fähigkeit zum Ausdruck des Unsagbaren.

Die Vorstellung von der Musik als einer Sprache ist heute eine Selbstverständlichkeit. Doch im nachhinein ist kaum zu klären, ob die Sprachähnlichkeit der Musik bereits bestanden hat, bevor sie ausdrücklich benannt und damit gewissermaßen auch theoriefähig wurde. Zum ersten Mal tauchte die Idee der Sprachähnlichkeit der Musik vor wenig mehr als zweihundert Jahren auf. Der französische Philosoph Jean-Jacques Rousseau beschrieb die Musik als Sprache des Gefühls und betonte ihre Fähigkeit, Gefühle auszudrücken und bei denen, die sie hören, hervorzurufen. Die Vorstellung von der Musik als Sprache des Gefühls beherrschte das gesamte 19. Jahrhundert. In der absoluten Musik – ein Begriff, der auf Richard Wagner zurückgeht – sah man dagegen eine prekäre musikalische Entwicklung. Wagner hatte den Begriff nur entwickelt, um gegen ihn zu polemisieren. Formen, die die Musik aus ihrer Verbindung mit Tanz und Gesang herauslösten, verstand er als Zeichen für Niedergang und Verlust.

AUSDRUCK UND PROGRAMM

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird in der musikalischen Ästhetik eine Debatte über die Frage der Form und des Ausdrucks geführt, die die Überlegungen zur Sprachähnlichkeit der Musik weiter vorangetrieben hat. Im Hinblick auf die Instrumentalmusik teilten viele Komponisten des 19. Jahrhunderts Richard Wagners Einschätzung der Situation. Abgesehen von wenigen Ausnahmen wie etwa Brahms neigten die meisten dazu, in der Instrumentalmusik, die schon damals als Verkörperung der Idee der absoluten Musik angesehen wurde, die Ausdrucksdimension zu betonen, um auf diese Weise das Fehlen von Gesang oder Tanz zu kompensieren. Die Ausdrucksdimension bot eine interne Differenzierung, die polar strukturierte Begriffspaare begünstigte; der Begriff der Form erwies sich als Komplement für den Ausdrucksgedanken.

Diese Fragen waren keineswegs ausschliesslich theoretischer Natur, sie verwiesen unmittelbar auf kompositionstechnische Probleme. Die Souveränität, mit der Komponisten wie Beethoven oder Schubert in der Behandlung ihrer

Themen und Motive formale Fragen lösten, denen sie beim Komponieren gegenüberstanden, ging verloren, als diese Strategien systematisiert und verallgemeinert wurden. Das Formbewusstsein wuchs, doch schien zugleich die Kraft der Form, Ausdruck zu binden, nachzulassen. Durch verfeinerte Techniken in Instrumentierung, Motivvariation sowie in der Verwendung des Leitmotivs wurden die expressiven, deskriptiven und assoziativen Potentiale der Musik gesteigert. Damit wuchs auch das Formbewusstsein, doch die musikalischen Formen selbst wurden nicht unbedingt schlüssiger. Vielmehr profitierten von dieser Entwicklung Gattungen wie Charakterstück oder Symphonische Dichtung mit eher literarischem Charakter, aber auch die Idee der Programmusik.

In der Programmusik sollen Titel, Programme und Erläuterungen dem Publikum den Zugang zur Musik erleichtern und den inneren Zusammenhang der Komposition verstärken. Indem die Programmusik musikalischen Ausdruck sprachlich benennt, bestreitet sie jedoch letztlich dessen spezifisch musikalischen Charakter. Selbst Mahler, lange Zeit ein entschiedener Verfechter der Idee der Programmusik, fand keine befriedigende Lösung. Trotz intensiver Bemühung konnten seine Programme seinen eigenen Ansprüchen nicht genügen. Das letzte von ihm entworfene Programm, das der dritten Sinfonie, benennt keine musikalischen Themen mehr: Programm ist vielmehr «was mir die Blumen auf der Wiese», «die Tiere im Walde», «der Mensch», «die Engel» und schliesslich «die Liebe erzählt». Fast wirkt es wie ein Bild für die Situation des Hörers, es ist fast genauso unbestimmt wie die Musik selbst.

Mahlers Distanzierung von der Programmusik lässt sich als Resümee der gesamten Entwicklung verstehen. Die Idee der Programmusik, musikalische Sujets zu sprachlich formulierten Programmen zu verarbeiten, scheiterte daran, dass sich Musik und Sprache keineswegs kohärent zueinander verhalten. Zudem wirkt das Konzept heute so, als wollte man der Musik, anders als Literatur und Malerei, den Status eines integralen ästhetischen Ausdrucksmediums nicht zubilligen. Die Auseinandersetzungen um die Programmusik haben jedoch auch die Kompetenzen in formalen Fragen gesteigert. Doch die Entwicklung in der Musik wie in den anderen Künsten wies bald darauf in die genau entgegengesetzte Richtung einer umfassenden Erforschung der ästhetischen Materialien. Programme sind dabei nur hinderlich. Dennoch ist die Bedeutung der sprachlichen Aneignung und Vermittlung von ästhetischen Prozessen seitdem weiter gewachsen, so sind etwa Künstler-Kommentare längst ein geradezu konstitutives Element der Künste selbst.

Mahlers Musik hält die Beziehung von Ausdruck und Form offen, seine Sinfonien sind eine freie Verbindung von musikalischen wie literarischen Elementen, bestes Beispiel dafür sind die häufigen Liedzitate. Doch für die Weiterentwicklung

der musikalischen Form besass die Position von Eduard Hanslick weitaus grössere Anziehungskraft. Gegen Wagners Polemik hatte er die Idee der absoluten Musik und die Vorstellung eines Musikalisch-Schönen propagiert, das allein durch sinnvolle Verbindung der Töne entsteht. Erst Schönberg führte diesen Gedanken radikal zu Ende, indem er das Komponieren als Darstellung von musikalischen Gedanken in einem kohärenten musikalischen Raum interpretierte.

Schönbergs Konzept des musikalischen Gedankens entzieht sich den bekannten Aporien von Form und Ausdruck in der Musik. Der dargestellte Gedanke unterläuft als genuin musikalischer die für Darstellungs- und Ausdruckskonzepte typische Verweisungsstruktur. Die Darstellung eines musikalischen Gedankens beruht allein auf der Anordnung der vorhandenen Materialien: «Der zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, ist eine Einheit. Obwohl die Elemente dieser Gedanken dem Auge und dem Ohr einzeln und unabhängig voneinander erscheinen, enthüllen sie ihre wahre Bedeutung nur durch ihr Zusammenwirken, ebenso wie kein einzelnes Wort ohne Beziehung zu anderen Wörtern einen Gedanken ausdrücken kann. Alles, was an irgendeinem Punkt dieses musikalischen Raumes geschieht, hat mehr als örtliche Bedeutung.»¹ Auch der Begriff des kohärenten musikalischen Raums unterläuft die in Darstellungs- und Ausdruckskonzepten artikulierten Verweisungsstruktur. Form ist bei Schönberg die unmittelbare Verkörperung des musikalischen Gedankens, und umgekehrt bezieht sich auch die Ausdrucksdimension der Musik direkt auf die musikalische Form.

Schönbergs Ästhetik realisiert die Idee der Autonomieästhetik insofern, als er die Musik auch in Verbindung mit anderen Künsten, also etwa in der Liedvertonung, als autonome begreift, indem er der Darstellung des musikalischen Gedankens Vorrang gibt vor der Verdeutlichung der Textgestalt des Gedichts. Schönberg hat dennoch an der Ausdruckskategorie festgehalten, u.a. steht sie für seine Überzeugung, als Künstler müsse man sich in der Musik unmittelbar ausdrücken. In einem Brief vom 24. 1. 1911 an Kandinsky schreibt er: «Und die Kunst gehört aber dem *Unbewussten!* 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*. [...] Man muss kein Bahnbrecher sein, wenn man so schaffen will, nur ein Mensch, der sich ernst nimmt; und der damit ernst nimmt, was die wirkliche Aufgabe der Menschen auf jedem geistigen und künstlerischen Gebiet ist: zu erkennen, und auszudrücken, was man erkannt hat.» Diese zwischen Reflexion und Irrationalität widerstrebenden Äusserungen sind nur schwer aufeinander zu beziehen. Gemeint ist aber offensichtlich, man solle als Künstler die eigenen unbewussten Antriebe erkennen und ausdrücken, weil der künstlerische Ausdruck einen Prozess der Reflexion, des Erkennens und Bewusstwerdens verlangt. Dies ist nicht mehr das romantische Genie, dessen Leben und Gefühle sich in seinen Werken niederschlagen. Auch bei Schönberg ist die für das 20. Jahrhundert charakteristische Ernüchterung im künstlerischen Selbstverständnis zu beobachten – statt seiner Gefühle möchte er in seiner Musik Einsichten und Erkenntnisse zum Ausdruck bringen. Im Vordergrund steht die handwerkliche Dimension der künstlerischen Arbeit, daneben geht es aber auch um die tiefgreifende Erfahrung des gestörten Kontakts zum Publikum und der Absonderung der künstlerischen Existenz vom alltäglichen gesellschaftlichen Lebensprozess. Diese verschwiegene, oft rätselhafte Existenz bringt Werke hervor, die einem dunklen Orakel ähneln.²

Trotz der Bedeutung des Ausdrucksdenkens für Schönberg assoziiert man mit diesem Komponisten heute selten die Arbeit am Ausdruck. Schönberg gilt als Komponist mit sehr rationalen und konstruktiven Kompositions- und Argumentationsstrategien, die eine wichtige Etappe in der Distanzierung vom traditionellen musikalischen Ausdrucksdenken darstellen. Die Konsequenzen dieser Entwicklung zeigten sich in der frühen seriellen Musik von Boulez und Stockhausen und der umfassenden Rationalisierung des Kompositionsprozesses.

ÄSTHETIK ALS SPRACHTHEORIE

Mit Schönberg kommt die Diskussion um den Ausdruck in der Musik für längere Zeit zu einem Abschluss. Die bis dahin diskutierten Fragen werden abgelöst von solchen nach der musikalischen Form und Struktur. Das expressive, assoziative, deskriptive Potential der Musik wurde nicht geleugnet, aber es dominierte nicht länger die Debatte um die musikalische Ästhetik. Während bei Mahler Fragen des Sujets und des Ausdrucks immer Priorität vor solchen der Form behielten, bot Schönbergs neue Kompositionsmethode gerade in Fragen der Form bis dahin unbekannte Möglichkeiten. Ähnliches gilt im übrigen für die von Strawinsky vorangetriebene Weiterentwicklung im Bereich des Rhythmus.

Anders verhält es sich in der Ästhetik. Insbesondere in den angelsächsischen Ländern, wo sich, anders als auf dem europäischen Kontinent, die von Hegel propagierte und vom Historismus realisierte Fundierung der Ästhetik in der Geschichte der Künste nicht durchgesetzt hat, sind Ausdruckstheorien bis heute von erstaunlicher Aktualität. Statt einer Antwort auf die Frage nach den Künsten durch die Untersuchung ihrer realen Entwicklung näherzukommen, herrschen sprachanalytisch verfahrenende Ansätze vor, die das, was Kunst sei, durch Reflexion auf den Sprachgebrauch und die Verwendung des Wortes und ihm nahestehender Ausdrücke zu erfassen suchen. Diese Ansätze sind Ergebnis der am Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzenden Reflexion der konstitutiven Rolle der Sprache für unser Denken und Erkennen. Die Untersuchung des Sprachgebrauchs in den Künsten, wie sie spätestens seit Nelson Goodmans *Sprachen der Kunst*³ die angelsächsische Ästhetik prägt, zielen insofern nicht allein auf ein besseres Verständnis der Künste, mindestens ebenso wichtig ist die Suche nach einem besseren Verständnis der Sprache, ihren Funktionen und ihren Möglichkeiten. Dabei spielt das besondere Verhältnis der Künste zur Realität eine wichtige Rolle. Sprachanalytisch verfahrenende Theorien stellen den Versuch dar, die Künste gewissermassen anthropologisch, also als Dimension des menschlichen Daseins zu begreifen. Deshalb argumentieren diese Ansätze, selbst wenn sie sich bisweilen auf aktuelle Phänomene beziehen, meist völlig unhistorisch.⁴

An dieser Stelle soll, statt auf einzelne Positionen in der weitverzweigten aktuellen Debatte einzugehen, an zwei frühe, äusserst wichtige Theoretiker erinnert werden. Der amerikanische Pragmatist John Dewey argumentiert in *Kunst als Erfahrung*⁵ vor allem produktionsästhetisch, er bezieht die Kunst mit Hilfe des Begriffs der Erfahrung direkt auf den Menschen, so dass sich die beiden Konzepte, die vom Menschen und die von der Kunst, wechselseitig erhellen, und Kunst als eine bestimmte Form intensiver Erfahrung erkennbar wird: «Kunst vereinigt in ihrer Form eben jene Beziehung von aktivem Tun und passivem Erleben, von abgegebener und aufgenommener Energie, die eine Erfahrung zur Erfahrung macht [...] Das Tun oder Schaffen ist künstlerisch, wenn das wahrnehmbare Ereignis so geartet ist, dass seine Eigenschaften, so wie sie wahrgenommen werden, das Problem der Herstellung bestimmt haben.»⁶ Diese Intensi-

1. Arnold Schönberg, «Komposition mit zwölf Tönen», in: ders., *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989 (Original 1950), S. 153.

2. Vgl. dazu Heinz Steinert, *Adorno in Wien*, Frankfurt/M. 1993, der zur Beschreibung von Schönbergs künstlerische Haltung ein Konzept der «öffentlichen Einsamkeit» und der «Elite als Einsenseiter» vorschlägt.

3. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt/M. 1973 (Original 1968).

4. Diese Vorgehensweise hat den Vorteil, dass sie unabhängig von den ästhetischen Phänomenen argumentieren und eine eigenständige Konzeption des Ästhetischen entwickeln kann.

5. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980 (Original 1934).

6. A.a.O., S. 62.

vierung durch bewusste Wahrnehmung lässt sich auch als selbstreflexive Form des Wahrnehmungsprozesses begreifen.

Mit den Begriffen des Ausdrucksakts und Ausdrucksobjekts reflektiert Dewey die Doppeldeutigkeit des Ausdrucksbegriffs, der eine Handlung wie ihr Ergebnis meinen kann.⁷ Kunstwerke entstehen aus einem Ausdrucksakt. Dieser unterscheidet sich von gewöhnlichen Handlungen durch die Behandlung des Materials; im Ausdrucksakt verdichtet sich das ästhetische Material zu einem spezifischen Darstellungsmedium: «Zwischen Medium und Ausdrucksakt besteht ein sehr enger Zusammenhang. Ein Ausdrucksakt verwendet immer natürliches Material [...]. Das Material wird zum Medium, wenn es im Hinblick auf seinen Ort und seine Rolle eingesetzt wird; seine Beziehungen bilden eine umfassende Situation, so, wie aus Tönen Musik wird, wenn man sie zu einer Melodie ordnet.»⁸ In der ästhetischen Rezeption dagegen stellen Kunstwerke Ausdrucksobjekte dar, als solche offerieren sie Erfahrungen, die sonst nur das dargestellte Sujet selbst bieten kann: «Das Gedicht oder das Gemälde wirkt nicht in der Dimension der korrekten, beschreibenden Aussage, sondern in derjenigen der Erfahrung als solcher [...]. Die Logik der Poesie ist überpropositional, auch wenn sie das verwendet, was im grammatischen Sinne als Proposition bezeichnet wird. Letztere haben eine Absicht; Kunst jedoch ist die unmittelbare Verwirklichung einer Absicht.»⁹

Schon Dewey wollte mit der Unterscheidung von Aussage und Ausdruck den besonderen Realitätsstatus der Künste im Kontrast zur Sprache und ihren Aussageformen erfassen. Nelson Goodman orientiert sich noch stärker an der Interpretation von Kunstwerken; dem ästhetischen Produktionsprozess schenkt er kaum Beachtung. Sein Interesse gilt den *Sprachen der Kunst* – so der Titel seines Buchs. Künste sind für ihn «Symbolsysteme» wie die Alltagssprache, die Sprache der Logik oder non-verbale Verständigungsformen. Ihre Besonderheit liegt in dem exklusiven Status, den sie der exemplifikativen Symbolfunktion zubilligen.¹⁰ Statt Eigenschaften nur zu benennen, zeigen Kunstwerke die Eigenschaften, die sie symbolisieren, selbst vor, etwa so wie ein grüner Gegenstand die Eigenschaft grün anschaulich machen, eben exemplifizieren kann. Neben der exemplifikativen Funktion der Symbole gibt es bei Goodman auch eine Ausdrucksfunktion: «Was zum Ausdruck gebracht wird, ist metaphorisch exemplifiziert. Was Traurigkeit ausdrückt, ist metaphorisch traurig [...]. Die Eigenschaften, die ein Symbol ausdrückt, sind seine eigene Eigenschaft. Aber sie sind erworbenes Eigentum. Sie sind nicht jene vertrauten Züge, durch die die als Symbole dienenden Objekte oder Ereignisse buchstäblich klassifiziert werden, sondern sie sind metaphorische Importe. Bilder bringen eher Töne oder Gefühle zum Ausdruck als Farben.»¹¹

Die Musik taucht bei Goodman fast ausschliesslich bei der Untersuchung schriftlicher Symbolsysteme auf. Das Verhältnis von schriftlich fixiertem Werk und dessen Realisierung in einer Aufführung interpretiert er als sprachliches, im Sinne von Peirces Unterscheidung von «typ» und «token», dem Zeichen und seinen unterschiedlichen Realisierungen. Notationssysteme sind schriftliche Symbolsysteme, die wie die Alltagssprache auf der Basis der denotativen Funktion arbeiten: «Die von einem Notationssystem geforderten Eigenschaften sind Unzweideutigkeit, syntaktische und semantische Disjunktivität und Differenzierung.»¹² Es ist jedoch typisch für Goodman, dass er, bevor er sich mit Notationssystemen in den Künsten befasst, zunächst Systeme aus anderen Bereichen untersucht, nämlich Uhren, Zähler, Analog- und Digitalsysteme oder Diagramme, Karten und Modelle.

Bei der Betrachtung der Notationssysteme in den Künsten orientiert sich Goodman an der ihnen im ästhetischen

Kontext zugewiesenen Funktion. Er besitzt jedoch kein Interesse für die mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzende Entwicklung, als man begann, auch Notationssysteme in ästhetische Symbolsysteme zu verwandeln; die in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts aufkommenden Experimente mit der musikalischen Graphik, bei der exemplifikatorische und expressive Funktionen in die Notationssysteme einwandern, betrachtete er als einen Rückschritt.¹³

AUSDRUCK ALS DIMENSION DES ÄSTHETISCHEN MATERIALS

Die Frage des Ausdrucks stellt sich im 20. Jahrhundert weniger in Beziehung zur Form, sondern kann als Moment des musikalischen Materials betrachtet werden. Sie hängt zudem eng mit der radikalen Erweiterung zusammen, die das musikalische Material im 20. Jahrhundert erfahren hat. Die Erweiterung des musikalischen Materials, die heute längst selbstverständlich geworden ist, hat zu einer Lockerung des Formzusammenhangs geführt. Statt der dominierenden Form, die sich die einzelnen Materialien gewissermassen einverleibt, treten inzwischen die einzelnen Klänge stärker in den Vordergrund.¹⁴

Schon bei Schönberg zeichnete sich die Eigendynamik des musikalischen Materials ab, sein expressives Potential stösst in dieser Zeit bei vielen Komponisten auf grosses Interesse. Schönberg selbst machte die Klangfarbe zu einem wichtigen Thema des Komponierens; ungefähr zur gleichen Zeit integrierte Edgard Varèse die Geräusche von Sirenen in seine Orchesterkompositionen, und Henry Cowell brachte durch einfaches Treten des Klavierpedals die Obertöne zu einzelnen Tönen zum Mitklingen, wodurch bis dahin völlig unbekannte Klangphänomene entstanden. An dieser Stelle sei an einen Aspekt in Schönbergs Ästhetik erinnert, der für seinen Materialbegriff entscheidend war. Schönbergs Vorstellung eines in sich kohärenten musikalischen Raums verlangte ein ebenso kohärentes musikalisches Material, um die adäquate Darstellung von musikalischen Gedanken zu ermöglichen. Pierre Boulez hat diesen Gedanken nachdrücklich vertreten, er war der eigentliche Grund für seine entschiedene Distanzierung von John Cages wie von Pierre Schaefers Ästhetik, die beide bei der auch von Boulez angestrebten Erweiterung des musikalischen Materials dessen innerer Systematisierung nicht den Vorrang einräumte, den Boulez für nötig hielt, um auch bei dieser Entwicklung die Kohärenz des musikalischen Raums zu bewahren.

John Cage hatte in den dreissiger Jahren durch den deutschstämmigen Experimentalfilmer Oskar Fischinger die – ursprünglich wahrscheinlich anthroposophische – Idee kennengelernt, der Klang sei die Seele eines Dings. Cage verstand diese Idee als Aufforderung, Dinge und Klänge zu erkunden. Dieses fast mystische Bild vom Klang als Seele eines Dings macht die zweite für das 20. Jahrhundert grundlegende Ausdruckskonzeption anschaulich. Cage selbst hat sie in einem Text aus seinem ersten Band *Silence* in geradezu romantisch anmutender Weise formuliert: «Hearing sounds which are just sounds immediately sets the theorizing mind to theorizing, and the emotions of human beings are continually aroused by encounters with nature. Does not a mountain unintentionally evoke in us a sense of wonder? otters along a stream a sense of mirth? night in the woods a sense of fear? Do not rain falling and mists rising up suggest the love binding heaven and earth? Is not decaying flesh loathsome? Does not the death of someone we love bring sorrow? And is there a greater hero than the least plant that grows? What is more angry than the flash of lightning and the sound of thunder? These responses to nature are mine

7. A.a.O., S. 99.

8. A.a.O., S. 78f.

9. A.a.O., S. 102.

10. Seit einiger Zeit findet Goodmans Symboltheorie auch in der Musikwissenschaft stärkere Beachtung, vgl. etwa: Ursula Brandstätter, *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990, sowie Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart, Weimar 1998.

11. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., S. 95.

12. A.a.O., S. 162.

13. A.a.O., S. 195.

14. Carl Dahlhaus hat früh auf diese Umkehrung der alten romantischen Idee vom Material, das in der Form aufgeht, hingewiesen, wodurch die Form zu einem blossen «Mittel» werde, «Material auszubreiten» (vgl. Carl Dahlhaus, «Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 1 1969, S. 18–22, hier S.20).

and will not necessarily correspond with another's. Emotion takes place in the person who has it. And sounds when allowed to be themselves, do not require that those who hear them do so unfeelingly. The opposite is what is meant by response ability.»¹⁵ Cage ist selten so emphatisch für die ästhetische Erfahrung eingetreten, die sich die Erforschung der expressiven Qualitäten der Alltagsphänomene zum Thema macht. Doch auch dort, wo er viel nüchterner argumentiert, ist die Haltung die selbe, nämlich die des Vertrauens in die menschliche Neugier und Entdeckerlust. An der zitierten Stelle plädiert er für eine ästhetische Erfahrung, die ihre Gegenstände in der Natur und im Alltag findet. Wenn man solche Klänge und Geräusche hört, lösen sie «unintentionally», also unabsichtlich, Gefühlsreaktionen aus. Wer auf diese Reaktionen achtet, entdeckt das expressive Potential solcher Phänomene. Jeder Klang hat seinen Verlauf, Charakter und seine expressive Qualitäten.

Die Hinwendung zu den Phänomenen selbst bedeutete für Cage eine Abwendung vom traditionellen Formkonzept. Wie die geschlossene Form verlor auch das Bestreben, einen in sich schlüssigen, gewissermassen sprechenden Ausdruck herzustellen, seine frühere Bedeutung. Das musikalische Ausdruckspotential des Alltags sprengt das klassische Konzept des musikalischen Werks. Die Form verliert damit ihre gestaltende Funktion, ihr werden von Cage nur noch negativ formulierte Ziele zugeschrieben.¹⁶ Schliesslich verzichtet er darauf, sie noch weiter als Parameter seiner Kompositionen zu behandeln, sie ist bei allen Alltagsphänomenen immer schon vorhanden.¹⁷ Wenn wir mit einem Berg ein Gefühl des Wunderbaren verbinden, kann man das auch als eine Form der von Nelson Goodman als metaphorische Exemplifikation beschriebenen Ausdrucksfunktion der Symbole begreifen. Im Sinne Goodmans lässt sich dieses Konzept daher auch als Versuch beschreiben, das metaphorische Potential der Alltagsphänomene freizulegen. Dazu muss man die Fähigkeit üben und entwickeln, solche Übertragungen vorzunehmen. Der für Cages Ästhetik zentrale Gedanke muss dagegen darin gesehen werden, dass er die Kunst nicht mehr als etwas versteht, das aus dieser Fähigkeit resultiert, sondern vielmehr sie als Aufforderung an die Rezipienten begreift, sich selbst in dieser Fähigkeit zu üben.

Um die Expressivität des einzelnen Klangs oder Geräusches freizulegen, hat Cage phasenweise mit Hilfe von Zeitdauerstrukturen eine kompositorische Form entwickelt, um unterschiedlichste Klänge in ein Ganzes zu integrieren, das jedem von ihnen genug Raum gibt, um seine Eigenart zu entfalten. Pierre Boulez hat Cages Konzept erstaunlich früh, nämlich schon 1949, während Cages Aufenthalt in Paris, an einem Punkt kritisiert, der die entscheidende Differenz zu dem für viele europäische Komponisten damals prägenden Ausdrucksdenken in der Tradition Arnold Schönbergs markiert. Es geht um die «remise en question qui consiste à donner, au départ, une individualité à chaque son. Pour une œuvre de longue durée, cette individualité étant un invariant, on aboutit, du fait des répétitions dans le temps, à une neutralité globale et hiérarchique dans l'échelles des fréquences, c'est à dire d'un mode à sons multiples; et l'on tombe peut-être, par excès, dans le piège que l'on avait voulu éviter à tout prix – je ferai cependant remarquer que sur deux pianos préparés différemment, cette polarisation est déjà plus riche, vu le système d'interférences – en quelque sorte – que créent les deux modes établis. Au contraire, si l'on donne a priori chaque son comme absolument neutre – chez Webern, par exemple – le contexte fait surgir à chaque apparition d'un même son, une individualité différente de ce son.»¹⁸ Boulez kritisiert Cages Plädoyer für die Individualität der einzelnen Klänge: Je länger ein Stück, desto häufiger werden diese un-

verwechselbaren Klänge wiederholt und verlieren dadurch schliesslich ihre Individualität. Boulez führt im Gegenzug Weberns Kompositionsmethode an, bei der die aus dem Kontext heraus entstehenden Funktionen den zunächst völlig abstrakten Einzelereignissen eine weit grössere Individualität zuweisen. Boulez orientiert sich hier am Konzept des in sich geschlossenen musikalischen Werks. Für Cage liegt genau in dieser Geschlossenheit ein Hindernis für die Erforschung von Klangphänomenen. Bemerkenswert sind auch die Unterschiede in den Individualitätskonzepten: Für Boulez entsteht das einzelne nur innerhalb des Ganzen, dessen Teil es ist, während es für Cage eine selbständige Entität darstellt, er sieht eher eine Gefahr durch den Kontext, der nicht immer den nötigen Raum lässt. Tatsächlich hat sich Cage später selbst von diesem Konzept sowie insgesamt von dieser äusserst komplexen Kompositionstechnik distanziert.

Als eine ganz andere Form, neue expressive Qualitäten für die Musik zu entdecken, sei an dieser Stelle wenigstens kurz die von dem französischen Radiomacher und Komponisten Pierre Schaeffer begründete *musique concrète* erwähnt. Schaeffers frühe Radiostücke beruhen auf seiner Fähigkeit, die «Geräusche zum Sprechen zu bringen» und damit zugleich die Zuhörer mit ihrer eigenen alltäglichen Wirklichkeit zu konfrontieren, diese in einer neuen, unbekannten Perspektive erlebbar zu machen. Es war dabei sicher kein Zufall, dass eines der ersten Stücke die Eisenbahn zum Thema hatte, war doch die Eisenbahn im letzten Jahrhundert in ähnlicher Weise ein Synonym für den technisch-industriellen Fortschritt wie in unserem die neuen Medien der Kommunikation, zu denen nicht zuletzt auch das Radio zu zählen ist. Diese Orientierung an der Herkunft, am Gehalt und an der Expressivität alltäglicher Klänge und Geräusche implizierte eine Verlagerung der kompositorischen Fragestellung gegenüber der musikalischen Tradition, die Boulez 1958 in einer schneidenden Kritik an der *musique concrète* und ihrer fehlenden Systematik nachdrücklich herausstellte. Boulez wandte sich nicht nur gegen die fehlende Systematik, sondern auch gegen das surrealistische Moment im Musikverständnis der *musique concrète*. Er machte damit auf eine Besonderheit aufmerksam, die zentrale Bedeutung für die Sonderstellung der *musique concrète* in der Musik unseres Jahrhunderts besitzt. Surrealistisch ist nämlich nicht allein die Montage disparater akustischer Phänomene, sondern vor allem die Rückbeziehung dieser Phänomene auf den Menschen, die sie zum Ausgangspunkt einer Reflexion über dessen Selbstverständnis macht, wie sie etwa in der *symphonie pour un homme seul* (1949) von Schaeffer und Henry, in ihrer gemeinsamen *Opéra concret Orphee 53* (1953) sowie etwa in Henrys *Variations pour une porte et un soupir* (1963) zum Ausdruck kommt. Grundlage für derartige Reflexionen war die mit den neuen Wiedergabetechniken gegebenen kompositorischen Möglichkeiten, zusammen mit den natürlich vorgefundenen Geräuschen auch die uns vertraute Realität als ganze abzubilden. Diese Besonderheit der *musique concrète*, unmittelbar mit der inhaltlichen, abbildenden und expressiven Dimension der Geräusche unseres Alltags sowie der empirischen Realität insgesamt zu arbeiten, macht die neuen Reproduktions- und Speichermedien in einer Weise produktiv, die sich quer stellt zu der in der reinen Instrumentalmusik verkörpert musikalischen Tradition.

Schaeffer verstand sich nicht als Komponist, er war ein wissenschaftlich-theoretisch ebenso wie praktisch-künstlerisch interessierter, ja, begeisterter Radiomacher, der sich eine grosse Offenheit gegenüber den akustischen Phänomenen als solchen bewahrte, für die er sich besonders in den ersten Jahren vorbehaltlos begeisterte. Die musikalische Umsetzung und die damit verbundenen Fragen der Systematisierung

15. John Cage, «Experimental Music», in: ders., *Silence*, London 1961, S. 10.

16. Vgl. Sabine Sanio, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heissenbüttel*, Saarbrücken 1999, S. 133f.

17. John Cage, «45' für einen Sprecher», in: ders., *Silence*, übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt/M. 1987, S. 145.

18. «Pierre Boulez présente les Sonatas et interludes pour piano préparé de John Cage chez Suzanne Tézenas», in: Pierre Boulez/John Cage, *Correspondance et documents*, Winterthur 1990, S. 47f.

dieses neuen musikalischen Materials, um es in den musikalisch-formalen Zusammenhang einer Komposition zu integrieren, spielten für ihn zunächst kaum eine Rolle.¹⁹

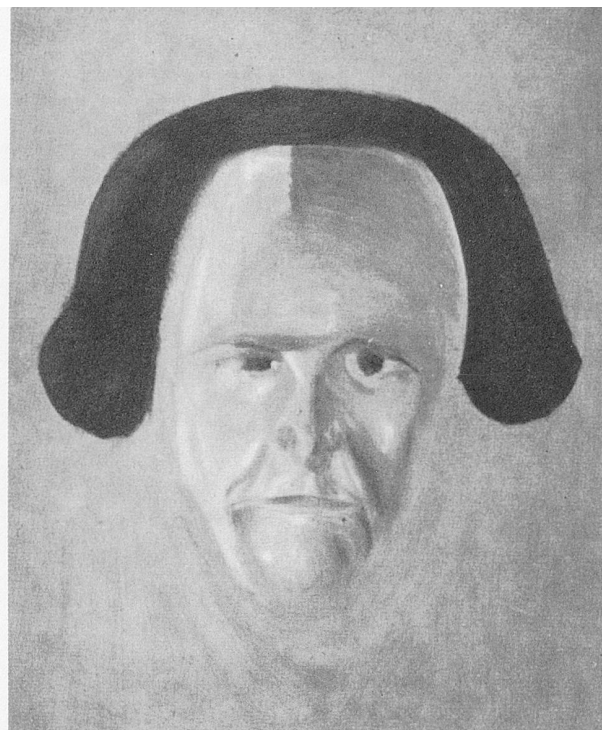
Während Schaeffer mit einem Konzept, das viele Berührungspunkte mit Cages Denken aufwies, in Europa lange Zeit auf grossen Widerstand stiess, war Cages Ästhetik in den USA in den 60er Jahren prägend für viele Komponisten der folgenden Generation. Ein gutes Beispiel ist Steve Reich. Reich hat sich besonders im Hinblick auf seine frühen Tonbandstücke nicht zur Frage des Ausdrucks geäussert. Doch wer sich mit dieser Frage befasst, erhält schnell den Eindruck, dass die Vorbehalte, die Reich in den 70er dazu bewegten, nicht mehr elektronische oder Tonbandmusik zu komponieren, sondern für Instrumentalensemble, auch den Charakter der elektronischen Stücke prägt.²⁰ Ganz in Cages Sinn bildete ein Alltagsphänomen – Temposchwankungen von musikalischen Abspielgeräten – den Ausgangspunkt dieser Kompositionen. In den frühen Tonbandstücken *It's Gonna Rain* (1965) und *Come Out* (1966) verwandeln sich Mitschnitte von Reden oder Predigten durch die Effekte der Phasenverschiebung wie Überlagerungen und Verschiebungen in ein unverständliches Geräuschband.

Wahrhaft aggressiv sind die grellen Feedbackgeräusche seiner *Pendelmusik* (1968), bei der Mikrophone über den mit ihnen verbundenen Lautsprechern pendeln. Die Aufnahmen von Eisenbahnen in *Different Trains* beschwören neben der schwierigen Kindheit eines zwischen zwei Städten in den USA pendelnden Scheidungswaisen auch die Erinnerung an die endlosen Eisenbahnzüge in die Vernichtungslager der Nazis. Im Umgang mit Maschinen zeigt Reichs Musik eine Tendenz zu Assoziationen der Gewalt, der Aggression und der Destruktion, seine Technik der Phasenverschiebung wirkt hier bedrohlich und destruktiv, während dieselbe Phasenverschiebung in seinen Instrumentalkompositionen ganz unbeschwerte und oft fast tranceartige Effekte provoziert.

Komponisten wie James Tenney und Alvin Lucier dagegen haben im Umgang mit Alltagsphänomenen Techniken gefunden, um eine an die klassische Ästhetik gemahnende Verschmelzung von Form und Ausdruck zu erreichen. Während Cage den Raum im Alltag erobert und alle kompositorischen und konzeptionellen Konsequenzen gezogen hat, konnten die Komponisten der folgenden Generation die neuen Freiräume bedenkenlos erkunden. Dies gilt für Reich ebenso wie für James Tenney oder Alvin Lucier. Deshalb überrascht es nicht, dass Ausdruck hier fast durchweg mit einem ganz ungewohnten Klangrepertoire arbeitet. Ausdruck wird gerade am Ende des 20. Jahrhunderts überall entdeckt, wo ihn niemand erwartet; manchmal haben solche Aneignungsprozesse auch einen etwas seltsamen Beigeschmack – es zeigt sich nämlich, dass der Wunsch, aus der musealen Situation der Galerie und des Konzertsaals ins «Leben» hinauszugelangen zwar nicht fehlgeschlagen ist, aber dieses «Leben» hat dabei sein Gesicht schon verwandelt; selbst wenn die Kunst an die merkwürdigsten Orte wandert: Geruch und Geschmack des Ästhetischen sind sehr schnell auch dort wahrzunehmen. Was die Kunst wirklich revolutionieren kann, sind unsere Wahrnehmungsgewohnheiten.

Für Tenney sind unsere Wahrnehmungsgewohnheiten das zentrale Thema seiner kompositorischen Arbeit²¹. Ausgehend von der Frage, wie wir Klänge wahrnehmen, zielt seine Musik auf eine Reflexion des Rezeptionsprozesses beim Hören selbst. In den *Swell-Pieces*, die auf der Schwellform, dem allmählichen An- und wieder Abschwellen eines Klanges beruhen, erfasst der Hörer den Gesamtverlauf sehr schnell und verlagert daraufhin seine Aufmerksamkeit auf das Klanggeschehen selbst sowie eben auch auf den Rezeptionsprozess. *Critical Band* (1988) für variable Besetzung

Arnold
Schönberg:
«Gustav Mahler.
Vision»



beruht dagegen auf einem Wahrnehmungsphänomen im mikrotonalen Bereich: Die Instrumente durchlaufen ausgehend vom Unisono ganz allmählich die kritische Bandbreite, innerhalb derer wir die Tonhöhe von Klängen als identisch wahrnehmen. Erst wenn die Tonhöhen auseinandertreten, löst sich beim Hörer die untergründige Irritation auf, die dem physikalischen Phänomen ebenso wie der Form und Thematik des Stückes gilt. Tenney macht auf diese Weise noch einmal in fast klassischer Manier die Selbstreferenzialität des Materials zur Basis eines musikalischen Ausdruckskonzepts.

In Luciers Tonbandkomposition *I am Sitting in a Room* (1969) finden sich ganz ähnliche selbstreflexive Momente. Die Komposition besteht aus einer Folge von Aufnahmen, die alle im selben Raum produziert wurden. Zuerst wird ein Text, der die Versuchsanordnung der Komposition genau beschreibt, vorgetragen und aufgenommen; anschliessend wird jede neu entstandene Aufnahme wieder abgespielt und ebenfalls aufgenommen. Von Version zu Version wird der Anteil der für den Raum charakteristischen Frequenzen stärker, sie überlagern allmählich den Text, der schliesslich unverständlich wird; so entsteht eine Musik, aus der dem Hörer schliesslich der Raum selbst mit seinen akustischen Besonderheiten entgegenzutreten scheint, um direkt zu ihm zu sprechen. Jeder der seine eigene Version von diesem Stück herstellt, also das Stück nicht als Tonbandstück, sondern als Konzeptstück begreift, wird in einen äusserst ungewohnten Dialog mit dem Raum treten, in dem er sich gerade befindet. Dabei kann er die expressiven Qualitäten dieses Raums erfahren. So wie in dieser Komposition begreift es Lucier als Ziel seiner kompositorischen Arbeit insgesamt, bestimmte Eigenschaften und Besonderheiten des Klangs als akustischem Medium zum Sprechen zu bringen. Er steht damit in einer Tradition, die im 20. Jahrhundert parallel zu der Entwicklung immer weiter rationalisierter Kompositionsverfahren, sich mit dem musikalischen Material als solchem befasst hat. Gerade am Werk von Alvin Lucier, der die physikalischen Eigenschaften der Klänge, die Möglichkeiten, sie zu visualisieren, zu verräumlichen o.ä.,²² zum Gegenstand seines Komponierens gemacht hat, lässt sich gut beobachten, dass auch das Material mit seinem Ausdruckspotential von sich aus eine Tendenz zur Form aufweist, die herauszuarbeiten man dann als Aufgabe des Komponisten beschreiben könnte.

19. Vgl. dazu die Argumente von Boulez bei seiner Kritik an der musique concrète: Pierre Boulez, Stichwort «concrète» in: *Enzyklopédie de la musique*, Bd I., Paris 1958, S. 577.

20. Vgl. Steve Reich im Gespräch mit F. Lovisa am 9.3.1995, in: Fabian R. Lovisa, *minimal-music*, Darmstadt 1996, S. 69.

21. Vgl. Larry Polansky, «The Early Works of James Tenney», in: *Soundings 13: The Music of James Tenney*, Santa Fe 1984, S. 119-297, hier S. 194f.

22. Vgl. Alvin Lucier, «Untersuchen, Erproben, Erforschen, Die Werkzeuge meiner Arbeit», in: *Reflections/Reflexionen* (englisch/deutsch), hg.v. Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln 1995, S. 441-467.