

ANDREAS DORSCHEL

## Über Ausdruck, insbesondere den musikalischen

Like a child's legend on the tideless sand  
Which the first foam erases half, and half  
Leaves legible

Shelley

### I.

Am Anfang war nicht das Wort. Am Anfang war der Ausdruck. Das Neugeborene nimmt schon den freundlichen Ausdruck der Stimme der Mutter wahr, ehe es auch nur ein Wort dessen versteht, was sie in freundlichem Ausdruck zu ihm sagt. Es erfährt den freundlichen Ausdruck des Blicks der Mutter, lange bevor es die Farbe ihrer Augen anzugeben vermag. Wir nehmen den Ausdruck wahr, bevor wir Sachverhalte wahrnehmen.

Der Ausdruck ist demnach das Einfachste und Zugänglichste im Leben; aber für das Denken erweist er sich als heikel und vertrackt. Die Idee des Ausdrucks lebt von einer Metaphysik des Innen und Außen: andernfalls hätte das ‚Aus-‘ im deutschen Wort oder auch das ‚ex-‘ in den französischen Vokabeln ‚expression‘, ‚exprimer‘, ‚expressif‘ keinen Sinn. Diese Metaphysik des Innen und Außen unterstellt, daß Zustände des Bewußtseins, etwa Gefühle wie Schmerz oder Gemütsbewegungen wie Liebe, Haß und Stolz, zunächst in einem Menschen sind, sich dann aber in der eigentümlichen Weise des Ausdrucks außen an ihm zeigen können – können, doch nicht müssen. Ein Musterbeispiel ist der Gesichtsausdruck. Ich kann meine Freude über ein Ereignis für mich behalten. Ist sie etwa Schadenfreude, so könnten andere sie mißbilligen: ich verschließe sie besser in mir, lasse sie nicht nach außen. Sie kommt dann nicht zum Ausdruck. Ich kann meine Freude aber auch zeigen, etwa durch ein Lächeln, oder sie kann sich

an mir zeigen, ohne oder gar gegen meinen Willen, etwa durch einen spontanen Ausbruch von Gelächter, dem ich nicht zu widerstehen vermochte. So oder so kommt sie zum Ausdruck.

Die Metaphysik des Innen und Außen ordnet also den beiden Räumen, die sie trennt, aber durch den Ausdruck gegeneinander durchlässig macht, die Seele und den Körper zu. Zugleich sieht sie im Inneren das Ich mit sich allein, während außen die anderen ins Spiel kommen: Durch den Ausdruck wird das sonst verschlossene Seelenleben des Einzelnen der Gesellschaft zugänglich.

Diese Metaphysik des Innen und Außen ist in einem angebbaren Sinne falsch. Was nach ihr angeblich zunächst nur innen ist, gestaltet sich von vornherein außen. Es kann einer nicht stolz sein auf seine Karriere oder sein Haus, wenn er sich nicht mit anderen vergleicht. Die Ideen von Leistung und Eigentum, die sein Stolz voraussetzt, sind nicht etwas, das innen in ihm aufstieg, sondern etwas, das er draußen lernte. Und nicht anders steht es mit seinem Neid, seinem Haß oder seiner Begeisterung. Etwas anders als mit Emotionen steht es allerdings mit Gefühlen: ein Neugeborenes, das noch gar nichts gelernt hat, kann schon Schmerz fühlen. Auch hier aber verändert wenigstens die Wahrnehmung dessen, welches Verhalten die Umgebung bei Schmerz für angemessen oder unangemessen erachtet, die Erfahrung des Schmerzes selber.

Zugleich ist die Metaphysik des Innen und Außen wahr. Hat einer nämlich unter Anleitung der Gesellschaft, in die er geboren wurde, ein emotionales Repertoire erlernt, kann er sehr wohl darüber verfügen, es in Anteilen öffentlich zu bekunden – ‚auszudrücken‘ – oder auch nicht. Es kann unklug, ja lebensgefährlich sein, sich zu deklarieren, und so steht es zu unserem Glück in unserer Gewalt, die eigenen Gefühle zu verhehlen. Das Innen, das einer im letzteren Fall für sich behält, ist also zwar in seiner Genese eines von Gnaden des Außen, doch über seine aktuelle Präsenz *qua* Ausdruck verfügt das Außen – die Gesellschaft – nicht, jedenfalls nicht ohne weiteres. Die Mittel, Menschen zu Geständnissen und Bekenntnissen der eigenen Seelenlage – zum Ausdruck ihrer Gefühle – zu zwingen, sind begrenzt und in keiner Weise gegen Irrtum gesichert. Dies praktische Scheitern von Ausdruckszwang hat ein theoretisches Spiegelbild. Die Ausdruckslehren der Pathognomik und der Physiognomik beruhen auf einem Schluß vom (sichtbaren) Äußeren aufs (unsichtbare) Innere. Doch dieser Schluß ist ein Fehlschluß, weil Äußeres Inneres in nicht bestimmbareren Anteilen zugleich offenbart und verbirgt.

Wie aber ist das Verhältnis zwischen Innen und Außen im Ausdruck dann beschaffen? Das deutsche Wort Ausdruck bestimmt es als Druck.<sup>1</sup> Etwas drückt von innen nach außen. Es ist merkwürdig, daß Ausdruck, eine Idee, die erst in der Romantik ganz zu sich kommt, wörtlich einen mechanischen Vorgang, das Herausdrücken von etwas, bezeichnet. Aber gerade so verstehen es auch die romanischen Sprachen und das Englische, deren Worte für Ausdruck auf das lateinische ‚exprimere‘ zurückgehen. Ausdruck ist zentrifugale Pression, im Unterschied zum Eindruck, der Impression, deren Richtungssinn zentripetal ist.

Dies in der Sprache niedergelegte Konzept von Ausdruck ist nicht aus der Luft gegriffen. Gegriffen ist es vielmehr aus einer leibhaften Erfahrung. Im Weinen, das Ausdruck von Trauer, Zorn, aber auch von Glück (Freudentränen) sein kann, drücken die Tränen von innen hinaus ins Gesicht. Im Lachen bebzt das Zwerchfell, Luft schießt mit großer Geschwindigkeit durch die Lungen, der Mund öffnet, die Nasenlöcher weiten sich; im Lachkrampf prusten wir. Von Druck sprechen wir erst, wenn eine gewisse Intensität gegeben ist. So stark ist der Druck im Lachen und Weinen, daß er sich nur mit Mühe willentlich beherrschen läßt. Freilich ist nicht aller Ausdruck von dieser Art; es gibt auch solchen, der in unserer Gewalt steht – die Freiheit der Alternative, seine Gefühle auszudrücken oder sie für sich zu behalten.

## II.

Ausdruck fällt in die Domäne des Lebens. Das Leblose hat nicht, oder nur figürlich geredet, an Ausdruck teil. Der Anblick von Eis läßt uns an Kälte denken – aber Eis drückt nicht Kälte aus. Ein Fels kann allenfalls metaphorisch ausdrucksvoll sein, etwa, wenn er für uns wie eine Grimasse ausschaut; aber das Fauchen der Katze, wenn sie sich angegriffen fühlt, drückt wirklich aus, wie ihr zumute ist.

Angesichts leiblicher Phänomene wie Weinen, Lachen, Fauchen mag es einleuchten, Ausdruck als Druck zu verstehen. Und doch bleibt dies Konzept auch hinter der Sache zurück. Die Grenze zwischen Innen und Außen

---

<sup>1</sup> Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Bd. 1 [1801–04], Stuttgart 1883 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 17), S. 91: „Das Wort Ausdruck ist dafür sehr treffend gewählt: das Innere wird gleichsam wie durch eine uns fremde Gewalt herausgedrückt“.

ist bei Organismen die (behaarte oder unbehaarte) Haut. Ausdruck ist ja kein Vorrecht der Menschen. Die Rückenhaare der Katze sträuben sich, der Hund wedelt mit dem Schwanz, der Kamm des Hahns schwillt: so kommt zum Ausdruck, wie sie sich jeweils befinden. Druck ist ein mechanischer Vorgang. Doch schon bei den Tieren ist die Körperoberfläche offenbar „keine passive Hülle“, in die sich „die Erregungen von innen hineinbeulen“<sup>2</sup>. Der Ausdruck hat Zeichencharakter; „natürlicher Ausdruck“<sup>3</sup> trägt den Charakter eines Anzeichens: er ist symptomatisch.

Zeichen entstehen nur in Zusammenhängen wechselseitiger Wahrnehmung. Die Ausdrucksbeziehung erschöpft sich ja nicht darin, daß jemand etwas ausdrückt. Um als Ausdruck von etwas wahrgenommen zu werden, müssen bestimmte Bedingungen erfüllt sein. In dieser Hinsicht trifft der Ausdruck auf Erwartungen. Was Erwartungen vollständig entspricht, gewinnt kaum Ausdruck – vielleicht wird es kaum auch nur registriert. Vollständig Unerwartetes hingegen bliebe unverständlich. Ausdruck entsteht in der Bewegung auf dem Feld zwischen diesen Grenzfällen. Tränen werden als Ausdruck von Trauer erfahren, weil sie einerseits als Vorkommnis im Leben die Ausnahme, also unerwartet, im allgemeinen als Phänomen aber bekannt und insofern erwartbar sind.

Auch künstlerischer Ausdruck ist nur zu begreifen im Feld der Erwartungen, das ihn allererst konstituiert. Das Vibrato der Streicher, wie es im 18. Jahrhundert aufkam, war einzelnen Passagen vorbehalten, die sich von vorherrschendem Non-vibrato-Spiel abhoben; in dieser Konstellation hatte es den Rang eines expressiven Mittels inne. Aber im 19. Jahrhundert wurde das Vibrato der Streicher der aufführungspraktische Normalfall. Expressiv war nun allenfalls noch ein weites Vibrato gegenüber einem engen. Eine einst ausdrucksreiche Musik kann ausdrucksarm werden, wenn die Gesten, in denen der Ausdruck lag, abgenutzt werden. Im 20. Jahrhundert war das Vibratospiel so dominant, daß gerade das Non-vibrato, als die Ausnahme, wieder expressiv werden konnte, und von Komponisten – wie von Bartók im dritten Satz des 4. Streichquartetts – mit

---

<sup>2</sup> Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1950, S. 57.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* [1823], Nachschrift Hotho, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 1998 (Vorlesungen: Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte 2), S. 266.

dieser Absicht gefordert wurde. Diese Logik von Norm und Abweichung durchzieht die Geschichte musikalischer Expressivität. Und sie betrifft keineswegs nur oder vorwiegend die Spieltechniken, sondern reicht tief in die kompositorische Struktur, in Phänomene der Form, in Metrik und Rhythmik. Sie manifestiert sich nachdrücklich in Diastematik und Harmonik. Chromatik ist expressiv, weil das tonale System westlicher Musik wesentlich diatonisch ist. Wird Chromatik ubiquitär, wie in manchen Werken Regers, verliert sich ihr expressiver Zug. Den Kirchentonarten, dem musikalischen Normalfall des Mittelalters und der Renaissance, wächst bei einem Komponisten wie Beethoven, im Kontext praktisch wie theoretisch durchaus etablierter Dur-Moll-Tonalität, eminente Ausdruckskraft zu.

Große Interpreten wissen um solche Zusammenhänge. Es gibt eine Ökonomie des Ausdrucks. Der Pianist Robert Casadesu beginnt den langsamen Satz von Beethovens Violinsonate op. 96, *Adagio espressivo*, scheinbar falsch, nämlich nicht *espressivo*, sondern distanziert, ja beinahe unterkühlt. Dies scheinbar Falsche ist das Richtige. Nur dann, wenn das Klavier die Herrlichkeiten der Melodie nicht bereits vorwegnimmt, entsteht für die Geige der Raum, expressive Spannung zu entfalten – wie es Zino Francescatti in dieser Aufnahme gelingt<sup>4</sup>.

Jedes expressive Moment ist abhängig von dem Zusammenhang, in dem es erscheint – Erwartungen machen nur eine Dimension derartiger Kontexte aus, Erinnerungen sind eine zweite, aktuelle Wahrnehmungen von Personen und Dingen eine dritte: und diese Dimensionen durchdringen einander. Ein schmaler Lidspalt „kann Lauern, Schläfrigkeit, sinnliche Erregung, Nachdenken, Blasiertheit, Geringschätzung ausdrücken“<sup>5</sup>, und wird erst in und aus der Situation als Ausdruck des einen oder anderen verstanden. Ein Kopfschütteln kann alles mögliche ausdrücken und drückt darum für sich genommen gar nichts aus. Erst wenn man weiß, wer worüber zu wem in welcher Lage den Kopf schüttelt, wird der Ausdruck kenntlich – ja wird vielleicht erst kenntlich, daß ein Fall von Ausdruck vorliegt und nicht lediglich ein Körperzucken ohne jeden Sinn. Selbst eine so vage

---

<sup>4</sup> Sony BMG CD SBK 46 342, track 9.

<sup>5</sup> Helmuth Plessner, ‚Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs‘ [1925/26], in *Ausdruck und menschliche Natur, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard u. Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. 1982, S. 126.

Charakterisierung wie die, Kopfschütteln drücke Ablehnung aus, nimmt schon kulturellen und sozialen Kontext in Anspruch. Und wenn sie diesen nicht spezifiziert, mag sie falsch sein; denn manche schütteln den Kopf nicht, weil sie eine Aussage erfaßt haben und ablehnen, sondern weil sie fassungslos sind.

### III.

Ein Lächeln verleiht einem Gesicht einen bestimmten Ausdruck. Aber welchen? Lächeln kann in seinem Ausdruck ganz verschieden wirken, etwa freundlich, aufmunternd, schadenfreudig, maliziös. Und zwar wirkt die Miene nicht trotz des Lächelns maliziös, sondern vielleicht gerade mit dem Lächeln, ja wegen des Lächelns. Wie sich das Lächeln ausnimmt, hängt von dem Kontext ab, in dem es erscheint. Erstens von der Konfiguration im Gesicht: Was zum Beispiel sagen die Augen? Zweitens vom Kontext außerhalb des Gesichts: Wem zum Beispiel gilt das Lächeln des Lächelnden, seinem Freund oder seinem Feind? Verschieden im Ausdruck wie das Lächeln in verschiedenen Gesichtern erscheint auch ein a-Moll-Dreiklang in Werken Bachs, Mozarts, Schumanns, Wagners, Mahlers, Schostakowitschs.

Daß Ausdruck kontextuell ist, bedeutet nicht, er sei sekundär. Es bedeutet, daß sich seine Züge nicht isolieren und fixieren lassen. Für das Studium musikalischen Ausdrucks ist die Einsicht in die Bedeutung des Zusammenhangs für Ausdruck überhaupt folgenreich, oder sollte es sein. Jeder Versuch, einzelnen Intervallen, Akkorden, Klangfarben je für sich einen feststehenden Ausdruck zuzuordnen, ist entweder nichtssagend, oder nimmt, sofern er etwas besagt, gegen die eigenen Prämissen bereits bestimmte Kontexte in Anspruch. Die Komponisten haben ein besseres Gespür für den Widerstand des Ausdrucks gegen Fixierung als ihre Exegeten. Die bevorzugte Ausdrucksbezeichnung *espressivo* sagt: mit Ausdruck, aber nicht, was ausgedrückt werden soll. Dieser intransitive Gebrauch des Wortes ‚ausdrücken‘ ist auch sonst bekannt. Wir sagen jemandem nach, er habe ein ausdrucksvolles Gesicht, ohne eine Antwort auf die Frage zu haben, was es denn ausdrücke. Es kontrastiert eben mit einer kalten, flachen Miene. Für den Klavierschüler, der angesichts einer *espressivo*-Passage fragt, was er denn ausdrücken solle, steht vielleicht keine passende Antwort bereit – und dennoch verstehen wir den Unterschied zwischen ausdrucksvollem, leben-

digem und ausdruckslosem, totem, mechanischem, hölzernem Spiel.<sup>6</sup> Und obgleich auch die rechte Technik zum ausdrucksvollen Vortrag gehört, ist sein Unterschied zum ausdruckslosen Spiel nicht einfach ein technischer. Wachheit für den Kontext ist ihm wesentlich.

Intensiver Ausdruck trifft uns – mitten ins Herz, sagte man einmal –, und was trifft, berührt ja stets einen Punkt. Dies scheint den Schluß nahe-zulegen, was einen Punkt trifft, müsse auch von einem solchen ausgehen. Eklatant ist die Versuchung, einem Hier oder Jetzt zuzuschreiben, was ihm erst aus seinem Zusammenhang zuwächst. Tschaikowskys *Pathétique* ist romantische Ausdrucksmusik par excellence, das „aufrichtigste aller meiner Werke“<sup>7</sup>. Hier äußert einer, was er auf dem Herzen hat. „In diese Sinfonie habe ich, ohne Übertreibung gesagt, meine ganze Seele gelegt.“<sup>8</sup> Das zweite Thema des Kopfsatzes scheint den Hörer gleichsam beiseite zu nehmen und ins Vertrauen zu ziehen. Aber dieser intime, persönliche Ausdruck verdankt sich nicht dem Thema selbst. Es ist eher unpersönlich, tendiert zum Gemeinplatz: ein Durchlaufen der pentatonischen Leiter zu statischen Harmonien, in voraussehbar repetitiver Form (*aaba*), mechanisch schließend. Sein Ausdruck wächst diesem Thema aus den zwölf Takten zu, welche ihm vorausgehen: sie erheben es zur Vision, noch ehe sein erster Ton erklingen ist. Die ausdrucksvoll leuchtenden Farben Georges de la Tours, Diego Velázquez’ oder Paul Cézannes sind nicht irgendwo auf der Farbskala schon da, sondern werden von den sie umgebenden Farbtönen erst projiziert.

Das Ignorieren des Zusammenhangs unterstellt eine einfache Entsprechung zwischen Ausdruck und dem, der von ihr berührt und bewegt wird; sie verlängert damit den fragwürdigen Aspekt der Metaphysik von

<sup>6</sup> Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 158.

<sup>7</sup> Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, ‚Brief an Wladimir (Bobik) Dawydow, 2. August 1893‘, in Thomas Kohlhasse, ‚Kritischer Bericht zur Partiturausgabe von P. I. Čajkovskijs 6. Sinfonie („Pathétique“)‘, in ders. u. Polina Vajdman, *Čajkovskijs Arbeitsweise, Quellenkritische Untersuchungen*, hg. v. Kadja Grönke u. Thomas Kohlhasse, Mainz/London/Madrid 2005 (Čajkovskij-Studien 7), S. 183–360, 208, Hervorhebung von Tschaikowsky. Andere Übersetzung in ders., *Sinfonie Nr. 6 h-moll, op. 74 „Pathétique“*. Taschenpartitur, hg. v. Thomas Kohlhasse, Mainz/München 1983, S. 280: „die aufrichtigste aller meiner Sachen“.

<sup>8</sup> Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, ‚Brief an Konstantin Konstantinovič, 21. September 1893‘, in ders., *Sinfonie Nr. 6 h-moll, op. 74 „Pathétique“* (Anm. 7), S. 283.

Innen und Außen, der notwendige Übereinstimmung voraussetzt zwischen dem Gemüt eines Autors und dem Ausdruck, den er hervorbringt. Tatsächlich geht diese Vorstellung von Ausdruck wohl vom Betrachter oder Hörer aus, und bahnt sich ihren Weg über den Ausdruck selbst rückwärts zu dessen Autor – im Fall der Musik etwa so: Töne drücken Gemütsbewegungen aus. So werden sie von Hörern erfahren. Eine Gemütsbewegung muß allerdings jemandes Gemütsbewegung sein. Warum sollte dieser Jemand nicht der Komponist sein? Manche Choralsätze von Bach drücken Demut aus; und Bach war bekanntlich ein frommer Mann. Folglich wird diese Demut seine Demut sein. Der Nachvollzug einer in Musik ausgedrückten Gemütsbewegung ist demnach Empathie.<sup>9</sup> Der Hörer versetzt sich in den Komponisten – etwa Bach – hinein, und sieht sich so imstande, den Ausdruck seiner Musik zu erfassen.

Der Ordnung der Erkenntnis nach also geht der Weg rückwärts vom Hörer über das Kunstwerk zum Autor; der Ordnung des Seins nach umgekehrt vom Autor über das Kunstwerk zum Publikum. Ausdruck macht Eindruck. Das ausdrucksvolle Kunstwerk ist ein Gefühlstransporter. Es sorgt für die Transmission von Empfindungszuständen des Poeten – also des Werke irgendeiner Art (Dichtungen, Bilder, Skulpturen oder Plastiken, Kompositionen) herstellenden Künstlers – in gleiche Empfindungszustände des Hörers oder Lesers oder Betrachters. Den Meister des Ausdrucks, den so verstandenen Poeten, zeichnet nach Schiller aus, daß er „im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen“<sup>10</sup>.

#### IV.

Die Theorie vom Kunstwerk als Gefühlstransporter gründet in einem schlichten Gedanken. Manchmal sagen wir, daß jemand – eine Person – etwas ausdrückt. Andere Male behaupten wir, daß etwas – „ein Objekt“, mit Schiller zu reden, zum Beispiel ein Brief – etwas ausdrückt. Den ersten dieser beiden Fälle gibt es ohne den zweiten. Wenn jemand lächelt, kommt

---

<sup>9</sup> Vgl. Hermann Siebeck, *Über musikalische Einfühlung*, Leipzig 1906.

<sup>10</sup> Friedrich Schiller, ‚Brief an Johann Wolfgang von Goethe, 27. März 1801‘, in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. v. Emil Staiger, Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1987, S. 908–911, 909 f.



ein Objekt gar nicht ins Spiel. Anscheinend aber gibt es den zweiten Fall nicht ohne den ersten. Er hängt von ihm ab. Für sich genommen ist ein Ding unvermögend, etwas auszudrücken. Von einer Wolkenformation, einer Sanddüne oder einer Schneewehe können wir nicht sagen, sie drückten etwas aus, höchstens, sie sähen aus, als ob sie etwas ausdrückten – etwa, wenn sie zufällig menschlichen Gesichtszügen ähneln. Es fragt sich hier aber nicht, wie etwas so aussehen kann, als ob es etwas ausdrücke; die Frage ist vielmehr, wie es etwas ausdrückt. Objekte, so scheint es, können nur etwas ausdrücken, wenn, weil und insofern Personen mit ihnen etwas ausdrücken oder ausgedrückt haben. Bei Briefen ist das plausibel genug. In ihnen drückt sich der Autor aus. Warum sollte es bei Kunstwerken anders stehen?

Nach dieser Theorie stände beispielshalber das *Adagio sostenuto* der Klaviersonate op. 27/2 von Beethoven im selben Verhältnis zu Beethovens Gefühlen wie heruntergezogene Mundwinkel im Gesicht eines Menschen zu dessen Trauer. Nur weil es sich so verhalte, könnten wir in beiden Fällen überhaupt von Ausdruck reden. Der einzige Unterschied – und damit die ‚poetische‘ Leistung Beethovens – bestände darin, daß der Satz der Sonate „ein Objekt“ ist, das Mienenspiel hingegen nicht. Als Ausdrucksgebilde aber wäre das *Adagio sostenuto* gelungen, sofern es in uns Hörern wieder genau die Gefühle hervorriefe, die schon Beethoven hatte.

Das klingt zunächst einleuchtend. Aber es ist nicht zu halten. Erfahren wir im nachhinein, daß der Mensch mit den heruntergezogenen Mundwinkeln überhaupt nicht traurig war, dann werden wir nicht mehr sagen, seine heruntergezogenen Mundwinkel hätten Trauer ausgedrückt. Finden wir hingegen heraus, daß Beethoven, während er die cis-Moll-Sonate komponierte, ganz zufrieden war (zum Beispiel über das gute Gelingen dieser Komposition), so veranlaßt uns das nicht, unsere Behauptung, ihr erster Satz drücke Melancholie aus, zurückzunehmen. Es ist hier wie auch sonst unglaublich, ein Komponist müsse auf eine schwermütige Stimmung warten, bis er den langsamen Satz eines Werkes schreiben kann, und dann wieder auf eine muntere, um ein Scherzo oder ein Finale zu komponieren. Zum Arbeiten muß er aufgelegt sein, für den einen wie den anderen Satz.

Damit wäre eine Stelle bezeichnet, an der sich künstlerischer Ausdruck von sonstigem Ausdruck abhebt. Rückschlüsse von Äußerem auf Inneres können zwar stets trügerisch sein. Der freundliche Gesichtsausdruck mag Heuchelei sein: vielleicht verbirgt er Haß oder Gleichgültigkeit. Und doch

können wir im Alltag gar nicht umhin, stets aufs Neue von Äußerem auf Inneres zu schließen, im fragwürdigen Vertrauen auf das, was sich Menschenkenntnis nennt.

Vom künstlerischen Ausdruck hingegen ist dies zwar suspekter, doch im Alltag unvermeidliche Rückschluß-Verhältnis *a limine* fernzuhalten. Wir benutzen Werke Beethovens ja nicht als Mittel, um herauszufinden, wie diesem jeweils zumute war. Hören wir eine Musik wie das *Adagio sostenuto* aus Beethovens Sonate op. 27/2, dann ist die Frage, ob der Komponist schwermütig gelaunt war, als er sie verfaßte, strikt belanglos. Und zwar ist sie belanglos, wenn, weil und insofern wir diese Komposition als ein Kunstwerk erfahren.<sup>11</sup> Relevant wird sie in dem Moment, in dem wir aufhören, sie als Kunstwerk zu erfahren und sie stattdessen als Dokument der Lebensgeschichte ihres Verfassers benutzen wollen.

## V.

Die Romantik gilt als die Epoche, welche Ausdruck schlechthin mit Selbstausdruck gleichsetzte. Jeder künstlerische Ausdruckscharakter wäre demnach auf die individuelle Lebensgeschichte des Autors rückzubeziehen. Doch dies trifft nicht die romantische Rede vom Ausdruck. Schumann spricht einmal von Schubert als „Jean Paul, Novalis u. Hoffmann in Tönen ausgedrückt [*sic*]“<sup>12</sup>. Damit wird der Ausdruck gerade nicht auf das Selbst bezogen, sondern auf andere, welche der sich Ausdrückende in Person gar nicht kannte. Schumann mag an die überraschenden harmonischen Wendungen und Umbelichtungen der Schubertschen Impromptus und Sonaten gedacht haben, an eine Struktur, die verschiedene Medien und Individuen offenbar teilen können.

Gewiß impliziert Schumanns verwickelte Idee von Ausdruck nicht, Musik und Leben ließen sich fein säuberlich auseinanderhalten. Ausdruck ist nie Privileg der Kunst gewesen. Allenthalben drücken Menschen ihre Gefühle aus – sofern sie es nicht vorziehen, sie zu verbergen. Künstlerischer

---

<sup>11</sup> Vgl. Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* [1907–10], *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Bernhard Groethuysen, Stuttgart/Göttingen<sup>2</sup>1958, S. 207.

<sup>12</sup> Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1 [1827–38], hg. v. Georg Eismann, Basel/Frankfurt a. M. [1988], S. 111.

Ausdruck mag sich unterscheiden von Ausdruck außerhalb der Kunst – wer zwischen diesem und jenem überhaupt keine Beziehung sichtbar machen könnte, würde dem künstlerischen Ausdruck wohl kaum gerecht. Das Versprechen, die Beziehung sichtbar zu machen, ist die Attraktion des biographischen Verfahrens. Seine Vertreter nehmen an, bestimmte Ereignisse im Leben eines Künstlers versetzten ihn in einen entsprechenden Gemütszustand, dem er sodann in seinem Werk Ausdruck verleihe.

Dies Schema der Erklärung von Kunstwerken verfehlt indes das entscheidende Moment der Produktivität des Künstlers: er kann einen Ausdruck herstellen. Der Künstler mag ausdrücken, was er nie fühlte. Es scheint durchaus sinnvoll, zu behaupten, daß es, ehe Beethoven seine sogenannte Mondscheinsonate komponierte, die bestimmte Qualität der Melancholie, die ihr erster Satz evoziert, schlicht noch nicht gab. Beethoven hat diesen Zustand viel eher erfunden, als daß er einen vorhandenen Gemütszustand in Tönen wiedergegeben hätte. In seiner erschließenden Kraft bewährt sich der künstlerische Ausdruck; solange er nur bestätigt, ist er schwach. Stereotypes stellt ein Ding außerhalb des Ausdrucks, selbst wenn es wie ein Kunstwerk aussieht: Malen nach Zahlen oder Sichkleiden nach Tabellen von Farben, die diese einer Liste von Stimmungen zuordnen, mögen zu gefälligen Resultaten führen; Ausdruck auf dem Niveau von Kunst aber können sie nicht sein, insofern sie vorgefertigte Schablonen reproduzieren. Eine Soap Opera verhilft uns zu der Annehmlichkeit, unser Gefühlsleben zu bestätigen; ein Kunstwerk kann so unbequem sein, uns in ungeahnte Gefühle zu stürzen. Und ungeahnt mögen sie auch für den Künstler sein in dem genauen Sinne, daß er nicht ein Konzept von ihnen besaß, das er dann in Formen, Farben, Töne übersetzte, sondern daß sie sich erst im künstlerischen Medium zu dem gestalteten, das sie sind.

Die sogenannten künstlerischen Mittel sind einer etwaigen ästhetischen Intention nicht so äußerlich wie sonst Mittel einem praktischen Zweck. Daß Gedichte aus Worten gemacht sind, Kompositionen aus Tönen und Gemälde aus Farben, ist für das, was sie sind, nicht unwesentlich, kein jeweils beliebig substituierbares Werkzeug zum Ausdruck eines Inneren. Ein Kunstwerk ist dergestalt nicht lediglich sowohl technisches Gebilde spezifischer Art als auch Ausdrucksphänomen, sondern, genauer, das eine durch das andere und das andere durch das eine – so, daß der Ausdruck die Technik bedingt und die Technik den Ausdruck. Der Umstand nun, daß die ausgedrückten Gefühle gerade in Kunstwerken von Rang und Originalität, denen die Kraft eignet, Neues zu erschließen, gar nicht unabhängig von

dem, was angeblich ihr Ausdruck ist, vorhanden sind, und sich darum erst recht nicht unabhängig von ihm identifizieren lassen, verweist auf einen Zirkel in der Erklärung, welche der biographische Zugang zum Kunstwerk zu geben versucht. Die Komposition ist der Beleg für die Gefühle des Komponisten, deren Existenz indessen die Gestalt der Komposition erklären soll; wenn aber das Ausgedrückte nur unter Rekurs auf den Ausdruck bestimmt werden kann, so ist dieser nicht durch jenes zu erklären.

Werden die Emotionen des Autors hier zirkulär aus demjenigen abgeleitet, dessen Grund und Ursache sie sein sollen, so in einer sentimental Variante dieses Verfahrens durch die des auslegenden Individuums substituiert. Der Versuch, über musikalischen Ausdruck in nachvollziehbarer Weise zu handeln, läuft nämlich nicht selten auf das Unternehmen des Deuters hinaus, seine eigenen Gefühle beim Anhören der Musik nachzuerzählen.

Doch der Ausdruck einer Musik ist auch nicht gleichzusetzen mit ihrer Wirkung auf das Gefühl eines Hörers. Eine lustige Musik mag jemanden traurig stimmen, weil sie ihn daran erinnert, daß er keinen Grund hat, lustig zu sein. Doch damit wird nicht der Ausdruck der Musik traurig. Wir müssen unterscheiden zwischen einer langweiligen Musik – einem Fall ästhetischen Mangels – und Musik, die Langeweile ausdrückt – was eine bemerkenswerte ästhetische Leistung darstellt –, oder zwischen einer deprimierenden Musik und einer, die Depression ausdrückt. Deprimierende Musik braucht nicht depressiven Charakters zu sein, im Gegenteil: es ist ihre stumpfsinnig gute Laune, welche die Muzak im Restaurant so deprimierend macht.<sup>13</sup>

Wenn wir bemerken, eine Komposition drücke Melancholie aus, dann sagen wir etwas über die Musik selbst, nicht über uns. Ob wir melancholisch sind, wenn wir sie hören, ist eine andere Frage; es ist nicht in der Feststellung, die Komposition drücke Melancholie aus, impliziert. Eine solche Feststellung ähnelt danach dem Hinweis, die Komposition sei für Klavier. Ähnlichkeit ist allerdings nicht Gleichheit. Daß die Komposition für Klavier geschrieben ist, gilt unabhängig von irgendeiner Relation auf Hörer, auch wenn die Komposition für Hörer verschieden klingt, je nach dem, ob sie auf einem Klavier, einem Cembalo oder einem Akkordeon gespielt wird. Es bleibt ein Faktum, etwas, das man nachsehen kann, wenn man in die Noten blickt. Daß das Stück Melancholie ausdrückt, ist hingegen nicht unabhängig

---

<sup>13</sup> Scruton, *The Aesthetics of Music* (Anm. 6), S. 154–155.

von irgendeiner Relation auf Hörer: entweder es drückt für Hörer Melancholie aus (was nicht heißt, die Hörer müßten melancholisch werden), oder es drückt sie gar nicht aus. Der Ausdruck ist unabhängig von diesem oder jenem einzelnen Hörer – der zu stumpf sein mag, Differenzen zwischen Ausdruckscharakteren zu erkennen –, aber nicht unabhängig von Hörern überhaupt. Ein Merkmal, auf das nie irgendjemand reagiert, kann kein Ausdruck von etwas sein. Wenn niemals jemand Schluchzen als Ausdruck von Verzweiflung bemerken würde oder gar bemerken könnte, dann wäre es kein Ausdruck von Verzweiflung. Aber das heißt nicht, daß der Ausdruck in der Wirkung auf andere besteht. Ein Ausdruck von Verzweiflung kann sehr wohl unbemerkt bleiben, und bleibt es gar nicht selten. Es ist zu unterscheiden zwischen einer Identifikation von Ausdruck und Wirkung einerseits und Anerkenntnis der kommunikativen Rolle des Ausdrucks – ihr Schluchzen sagt mir, daß sie verzweifelt ist – andererseits.

## VI.

Außer dem Komponisten und dem Hörer gibt es noch einen dritten Kandidaten für den Platz des Subjekts musikalischen Ausdrucks: dem Spieler hat insbesondere Eduard Hanslick die Rolle des Erzeugers von Expression zugesprochen:

Der Act, in welchem die unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen kann, ist nicht sowohl die Erfindung eines Tonwerkes, als vielmehr die *Reproduction* desselben. Daß für den philosophischen Begriff das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Musik in *Composition* und *Reproduction*, eine der folgenreichsten Specialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt. In der Untersuchung des subjectiven Eindrucks der Musik macht sie sich ganz vorzugsweise geltend. Dem Spieler ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinem Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, das durch meine Fingerspitzen die innere Bebung unvermittelt auf die Saite drückt oder den Bogen reißt oder gar im Gesange selbsttönend wird, macht den persönlichsten Erguß der Stimmung im Musiciren recht eigentlich möglich. Eine Subjectivität wird hier unmittelbar in Tönen tönend wirksam, nicht bloß stumm in ihnen formend. Der Componist schafft langsam, unterbrochen, der Spieler in einem unaufhaltsamen Flug; der Componist für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das Tonwerk wird

geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das gefühlstäußernde und erregende Moment der Musik im Reproductionsact.<sup>14</sup>

Bei Hanslick stehen ausdruckslose Struktur („Form“) und ausdrucksvolles Spiel beziehungslos nebeneinander. Jene ist Geist, als solcher aber objektiv und rational; dieses ereignet sich als „Ausbrennen“, von der Theorie dem subjektiv Irrationalen und dem Körper preisgegeben. Dem Notentext, als Musik-Objekt, entnimmt der Spieler nur, welche Tonhöhen und Tondauern auszuführen sind, und befließt sich bestenfalls, dies korrekt zu tun; dem fügt er, ganz aus seiner Subjektivität, den Ausdruck hinzu. Solch „persönlichste[r] Erguß“ muß nachträglich und damit kompensatorisch all das wieder hereinbringen, was Hanslick zuvor aus dem Wesen der Musik, ihrer Form, ausgeschieden hatte.

Dieser additiven Vorstellung widerspricht, daß musikalische Themen und Sätze von sich aus einen Gestus haben, den Interpreten hinreißend treffen oder flagrant verfehlen können. In Wahrheit charakterisiert Hanslick nicht den fähigen Interpreten, sondern einen Typus von Spieler, den es allerdings auch gibt: denjenigen, der die Komposition zum bloßen Material der Ostentation seines Innenlebens herabsetzt. Zugleich meint er, wer Gefühle ausdrücke, werde sie los. Psychotherapeutisch mag es einem ja heilsam sein „sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument [...] befreien“; doch etwas als Ventil zu benutzen ist nicht dasselbe wie: es als Kunstwerk zu achten.

Musikalische Interpretation ist Kunst, die ein Kunstwerk – die Komposition – zum Thema hat. Ausdruck in musikalischer Interpretation ist nicht „unmittelbar“, sondern zweifach vermittelt: durch die instrumentale Technik und durch die Komposition. Die instrumentale Technik ist *conditio sine qua non* ausdrucksvollen Spiels. Sie ist keine hinreichende Bedingung. Es kommt vor, daß ein technisch brillanter Spieler den Ausdruck einer Musik völlig verfehlt. Technische Befähigung ist eine notwendige Bedingung expressiven Spiels: Ein Stümper, der sich die Töne auf der Tastatur erst zusammensuchen muß, wird kaum den Ausdruck der Musik treffen. Die Komposition selbst, wenn sie denn expressiv ist, gibt eine Ausdruckskurve vor, die sich der Interpret anverwandeln muß: sie kennt Vorbereitungen, Steigerungen,

---

<sup>14</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* [1854], Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Dietmar Strauß, Mainz/London/New York 1990, S. 109 f.

Höhepunkte. Durch Technik und Werkkenntnis distanziert die Kunst der musikalischen Interpretation das Gefühl, „das ihn“ – den Musiker – „eben beherrscht“, da es, als momentanes, nichts mit der Komposition zu tun hat. Wie der Schauspieler die Trauer nicht zu fühlen braucht, die er zum Ausdruck bringt, so müssen auch die Spieler desolater Passagen eines Schostakowitsch-Quartetts nicht persönlich von verzweiflungsvollen Anwandlungen „beherrscht“ sein. Daß beides so auseinandertreten kann, bleibt gewiß immer des Staunens wert; doch Ästhetik hätte diesem Staunen zu antworten, nicht hinter die schon in ihm enthaltene Einsicht zurückzufallen.

Hanslick will den Ausdruck allein dem Wie zuschlagen und das Was von ihm freihalten. Zum Was einer Komposition zählt aber ihr Stil, deren neuzeitlicher Begriff unablösbar ist von Ausdruck – in Buffons klassischer Formulierung um die Mitte des 18. Jahrhunderts: „Le style c’est l’homme même“. Für Hanslicks These vom sekundären Charakter des musikalischen Ausdrucks scheint indes eine einfache Überlegung zu sprechen. Man kann das selbe Musikstück einmal mit und einmal ohne Ausdruck spielen. Es scheint demnach der Ausdruck einfach zur Musik hinzukommen. Beweist das nicht, daß der Ausdruck unabhängig vom Stück ist? Die Antwort lautet schlicht: Nein. Denn den Ausdruck, den man bestenfalls hervorbringt, wenn man das *Adagio sostenuto* aus Beethovens Sonate op. 27/2 spielt, hätte man nicht auch hervorbringen können, wenn man den Flohwalzer oder wenn man gar nichts spielt.

Das deutsche Zeitwort ‚ausdrücken‘ wird in zweierlei Weise gebraucht. Zum einen reflexiv: sich ausdrücken. Zum anderen transitiv: etwas ausdrücken. Beides geht nicht zusammen: etwas sich ausdrücken – das läßt die Grammatik nicht zu. So halten es auch andere Sprachen, etwa das Englische: to express oneself; to express something; aber nicht: to express oneself something. Denn das Reflexivpronomen fungiert ja als Akkusativobjekt und erlaubt kein zweites. Dennoch ist das Sich-Ausdrücken und das Etwas-Ausdrücken in der Wirklichkeit nicht einfach getrennt. Wer etwas ausdrückt, wird es doch auf seine Art ausdrücken, oder kann solches zumindest tun, und wird dann im selben Maße auch sich ausdrücken. Obschon nicht, oder nicht immer getrennt, kann man das Sich-Ausdrücken vom Etwas-Ausdrücken unterscheiden. Und diese Unterscheidung ist keine akademische Begriffsspalterei. Sie wird unmittelbar praktisch bedeutsam im Spielen von Musik, und kann zu einem angemesseneren Begriff von musikalischer Interpretation verhelfen als Hanslicks Identifikation von Ausdruck und Selbstaussdruck.

Zu Beginn der *Bénédiction de Dieu dans la solitude* aus Franz Liszts Klavierzyklus *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) hat der Pianist als Begleitung des Gesangs der linken Hand (*cantando sempre*) ein Klanggewebe (*sempre piano e armonioso*) zu spielen, das Richard Wagner bei der Komposition des Waldwebens im *Siegfried* vor Ohren und Augen gehabt haben könnte. In einer Aufnahme aus dem Jahr 1976 spielt Alfred Brendel dies *accompagnamento* gleichmäßig, ohne auf den Gesang sich beziehende Verlangsamungen und Beschleunigungen. Die Begleitung erscheint als entrückter Naturlaut, jenseits subjektiver Regungen.<sup>15</sup> Stephen Hough hingegen läßt in seiner Aufnahme aus dem Jahr 1987 das *accompagnamento* dem frei schweifenden Gesang folgen. Durch die agogische Anpassung büßt es die subjektlose Magie eines Naturklangs ein.<sup>16</sup> Hough glaubt offenbar, er spiele diese romantische Musik besonders ausdrucksvoll, wenn er sie besonders gefühlvoll spielt. So vergißt er über dem Sich-Ausdrücken das Etwas-Ausdrücken, welches Brendel unbeirrt im Blick behält.

## VII.

Es war Eduard Hanslicks These, Ausdruck sei in der Musik sekundär, die den Einspruch seines Zeitgenossen Friedrich von Hausegger provozierte.<sup>17</sup> Dieser Einspruch führte ihn zu einer gegenüber der Hanslickschen Ästhetik des ‚persönlichsten Ergusses‘ weit adäquateren – soeben bereits exemplifizierten – Philosophie der musikalischen Interpretation:

Vom reproducirenden Künstler verlangt man Congenialität. Ausdruck, Wärme, Empfindung fordern wir von seinen Leistungen. Soll er damit den vorgetragenen

---

<sup>15</sup> Philips CD 446 945-2, track 3.

<sup>16</sup> Virgin Classics CD 7243 5 61440 2 6, track 6.

<sup>17</sup> Vgl. Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, im vorliegenden Band, S. 102, 125. S. a. Rudolf Schäfke, *Eduard Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922, S. 40–42; Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester 1998 (Eastman Studies in Music), S. 34–41; Rudolf Flotzinger, ‚Hausegger zwischen Hanslick und Adler‘, in *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, damals und heute*, hg. v. Theophil Antonicek u. Gernot Gruber, Tutzing 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40), S. 141–154.



Werken Eigenschaften aus dem Seinigen beilegen, die sie sonst nicht hätten? Sicher nicht. Was man vom vortragenden Künstler erwartet, geht eigentlich das Werk selbst an.<sup>18</sup>

Hausegger begriff Ausdruck, wenn dieses metaphysische Pathos in der Ästhetik erlaubt ist, als „Wesen der Musik“<sup>19</sup> selber. Insofern Hanslick dem Ausdruck in der Musik sekundären Charakter nachsagte, benutzte er ja die Trennung von musikalischer Produktion und Reproduktion. (Was zur Komposition zählt, nämlich Form, ist, so unterstellt Hanslick, das Wesen der Musik; was zur Aufführung zählt, ist sekundär.) Die Trennung von Werk und Interpretation aber ist, auf das Phänomen Musik in seiner gesamten Entwicklung bezogen, ein spätes Ereignis. Eine zeitlich so selektive Erwägung des Phänomens präjudiziert nach Hausegger in einseitiger Weise das Ergebnis der ästhetischen Untersuchung.

Was uns unsere Kunstzustände darbieten, dürfen wir demnach nicht zur Basis wissenschaftlicher Untersuchung nehmen [...]. Der Standpunkt unserer heutigen Wissenschaft gestattet, ja gebietet uns, ein Gewordenes nicht nur als das, als was gegenwärtig oder in irgend einem Stadium erscheint, sondern in seiner gesammten, uns zugänglichen Entwicklung zu verfolgen.<sup>20</sup>

Hausegger war gleich weit entfernt von Verklärung der Ursprünge wie von blindem Fortschrittsglauben. Die Anfänge, so weit sie zugänglich werden, sind wichtig für das Begreifen des Phänomens, aber keineswegs ist alles, das folgte, Entfernung vom ursprünglichen Wesen.

Unsere nächste Aufgabe wird daher sein, zurückzuschreiten bis zu den ersten Anfängen unserer Kunst, hier zu erlauschen, aus welchen Elementen sie sich gebildet hat, was davon als Wesentliches in ihr lebendig und fortgestaltend geblieben ist, was von außen dazu gekommen ist, was demnach als ihr Merkmal erkannt, was als Nebensächliches ausgeschieden werden muß, wodurch ihr Wesen gesteigert, bereichert, vertieft, wodurch etwa alterirt, beeinträchtigt, gefährdet worden ist.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 132.

<sup>19</sup> Ebd., S. 136.

<sup>20</sup> Ebd., S. 18. Vgl. Rudolf Flotzinger, ‚Friedrich von Hauseggers Begriff von Musikwissenschaft‘, *Musicologica Austriaca* 6 (1986), S. 15–46.

<sup>21</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 18 f.

Natürlich weiß niemand, wie die Musik entstanden ist. Methodisch bewegte sich Hausegger in seinem Zurückschreiten „bis zu den ersten Anfängen“ auf ungesichertem Terrain. Er betrieb, was man seit etwa hundert Jahren Konjekturalhistorie nannte. Deren Idee lautet: Wo man die Ursachen und den Verlauf der Entstehung von etwas nicht empirisch festmachen kann, also zeigen kann, wie es wirklich entstand, muß der Historiker durch Vermutungen plausibel machen, wie es im Einklang mit bekannten Prinzipien der Genese von Phänomenen habe entstehen können. Der schottische Philosoph Dugald Stewart hatte gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit Blick auf die Frage nach dem Ursprung der Sprache die aufklärerische Kraft benannt, die der Möglichkeit nach in einer solchen Naturgeschichte des menschlichen Geistes liegt:

In examining the history of mankind, as well as in examining the phenomena of the material world, when we cannot trace the process by which an event *has been* produced, it is often of importance to be able to shew how it *may have been* produced by natural causes. Thus, in the instance which has suggested these remarks, although it is impossible to determine with certainty what the steps were by which any particular language was formed, yet if we can shew, from the known principles of human nature, how all its various parts might gradually have arisen, the mind is not only to a certain degree satisfied, but a check is given to that indolent philosophy which refers to a miracle, whatever appearances, both in the natural and moral worlds, it is unable to explain. To this species of philosophical investigation, which has no appropriated name in our language, I shall take the liberty of giving the title of *Theoretical* or *Conjectural History*; an expression which coincides pretty nearly in its meaning with that of *Natural History* as employed by Mr. Hume, and with what some French writers have called *Histoire raisonnée*.<sup>22</sup>

Wo aber liegen nun, mit Hausegger zu sprechen, die „ersten Anfänge“? Diese Frage hatte im Zentrum der britischen Debatte der vorangehenden Jahrzehnte gestanden – in der Darwins Selektionstheorie (Tonproduktion der Lebewesen als Mittel der „natürlichen Zuchtwahl“) die Kraftüberschußtheorie Spencers (Tonproduktion als „overflow of nervous energy“) gegenüberstand. Anfang und Funktion sind insofern verschränkt: Diese Prämisse der englischen Autoren ist auch für *Die Musik als Ausdruck* verbindlich.

---

<sup>22</sup> Dugald Stewart, ‚Account of the Life and Writings of Adam Smith, LL. D.‘ [1793], in Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, London 1795, S. ix–xcv, xlii.

Das Tier, sagt Hausegger, „gibt Laut“. Der Laut ist den sozialen Lebewesen eigentümlich, er gilt dem Freund und dem Feind:

Halten wir zunächst an der Annahme fest, es sei bei Lautäußerungen die Tendenz vorhanden gewesen, auf Andre einen Eindruck hervorzubringen. Dies ist [...] von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des Tonwesens.<sup>23</sup>

Mit dem Rekurs auf „Lautäußerungen“ ist die Frage aufgeworfen, ob aller Ausdruck in der Musik in letzter Instanz vokal ist. Wahr ist, daß besonders ausdrucksvolle Stellen, wie das Rezitativ in der Reprise des Kopfsatzes von Beethovens d-Moll-Sonate aus op. 31, manchmal intensiv auf Musik für die menschliche Stimme verweisen. Hanebüchen aber – und dem Geist Hauseggers durchaus konträr – wäre es, darum diesem Rezitativ etwa nun Worte unterlegen zu wollen. Woraus etwas entstanden sein mag, das fällt nicht zusammen mit dem, was es dann ist. Eine Form, die ursprünglich nur in Bindung an das Wort sinnvoll war, kann sich so mit Musik füllen, daß sie des Wortes nicht mehr bedarf. Vokales verwandelt sich dergestalt in Instrumentales, daß die Töne schließlich für sich sprechen.

Hauseggers Blick auf die Genese des musikalischen Ausdrucks leitet nicht das Ziel, Späteres auf Früheres zu reduzieren. Daß er den Unterschied zwischen dem Miauen einer Katze und einem Streichquartett gewahrt, liegt auf der Hand. Auch wenn man sich über die Differenz völlig im Klaren ist, braucht einem die grundlegende Beziehung zwischen dem Sich-bemerkbar-Machen für's Ohr und Sozialität nicht zu entgehen. Aus dem vereinzelt Individuum allein, so Hausegger, lasse sich eine Vervollkommnung der Lautäußerung nicht erklären.

Ein Entwicklungsproceß muß auf ein Bedürfniß zurückzuführen sein. Beim vereinzelt Individuum würde man vergebens nach dem Bedürfnisse forschen, seine Lautäußerungen zu verfeinern und zu vervollkommen. Der Mensch ist ein *zōon politikon*. Aus seiner Beziehung zu anderen Menschen resultirt sein Wesen.<sup>24</sup>

Gegen die Vorstellung, Ausdruck sei nur subjektiv, spricht, daß er etwas für andere hör- oder sichtbar macht. Die empörte Geste des einen heischt um

---

<sup>23</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 25. Über ‚Laut‘ und ‚Ausdruck‘ vgl. Friedrich von Hausegger, ‚Musik und Sprache‘ [1871], in ders., *Frühe Schriften und Essays*, hg. v. Rudolf Flotzinger, Graz 1986 (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 7), S. 50–92, 59.

<sup>24</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 25.

Anerkennung durch die anderen. Ausdruck ist etwas, das man erwidern kann. Anknüpfend an Erkenntnisse Darwins<sup>25</sup> begreift Hausegger Ausdruck kommunikativ:

Eine Körperbewegung oder Lautäußerung, in welcher ein Gemüthszustand Anderer erkennbar wird, heißt Ausdruck. Zum Wesen des Ausdruckes gehört es demnach, verstanden zu werden.<sup>26</sup>

Dies Verstehen ist, je nachdem, was ausgedrückt wird, an bestimmte Bedingungen gebunden. Es kann sein, daß man diese oder jene Erfahrungen gemacht haben muß, um Zugang zu einem bestimmten Ausdruck zu gewinnen. Es steht damit wie im Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, oder wie in Wagners *Siegfried*: Solange man nicht bestimmten Situationen ausgesetzt war, kennt und versteht man bestimmte Emotionen und ihren Ausdruck nicht.

Um musikalischen Phänomenen auf den Grund zu gehen, hatte Hausegger sich in die historische Sprachwissenschaft seiner Zeit vertieft. Es wäre allerdings ein Mißverständnis, würde man seinem Rekurs auf das Verstehen entnehmen, Hausegger intellektualisiere den Ausdruck. Mit Darwin hält er daran fest, daß Ausdruck (höheren) Tieren und Menschen gemeinsam ist, wenn auch die menschliche Intelligenz die expressiven Möglichkeiten verwandelt. Der Mitteilungscharakter des Ausdruckes ist nicht so aufzufassen, daß einer zunächst eine Absicht faßt, sich dann ein Ausdrucksverhalten überlegt, das sie bezeichnen könnte, und in einem weiteren Schritt das Verhalten an den Tag legt, damit es schließlich vom Betrachter als Zeichen der ersten Absicht entschlüsselt werde. „Wie die Ausdrucksbewegungen nicht Producte der Absicht sind, so liegt auch ihr Erkennen zunächst nicht

---

<sup>25</sup> Friedrich von Hausegger, ‚Darwin und die Musik‘ [um 1875], in ders., *Gedanken eines Schauenden*, hg. v. Siegmund von Hausegger, München 1903, S. 267–272; ders., *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 19 bezieht sich auf Charles Darwin, *The Expression of Emotion in Man and Animals*, London 1872. Das Buch erschien noch im selben Jahr auf Deutsch: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, übers. v. Julius Victor Carus, Stuttgart 1872. Vgl. Werner Friedrich Kümmel, ‚Musik und Musikgeschichte in biologistischer Interpretation‘, in *Biologismus im 19. Jahrhundert*, hg. v. Gunter Mann, Stuttgart 1973 (Studien zur Medizingeschichte des neunzehnten Jahrhunderts 5), S. 108–146, 133–136.

<sup>26</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 25.

in einer darauf gerichteten Absicht.<sup>27</sup> Weinen ist Ausdruck von Trauer. Der Weinende benutzt sein Weinen nicht, um andere über seine Trauer zu informieren; und wenn diese das Weinen als Ausdruck überhaupt erreicht, dann berührt es sie und erweitert nicht ihre Kenntnis über den Austritt von Körperflüssigkeiten beim Menschen. Allerdings besteht hier ein Kontinuum zu intentionalem Handeln – etwa wenn einer die Stimme erhebt oder in einem Brief starke Worte wählt, um seinen Ärger auszudrücken. Dem scheint Hausegger mit dem „zunächst“ in seiner Formulierung Rechnung zu tragen. Wie weit trägt dieses „zunächst“, das ja nicht nur für das „Erkennen“ der „Ausdrucksbewegung“, sondern schon für diese selbst gilt?

### VIII.

Wir kennen absichtlichen und unabsichtlichen Ausdruck. So sagen wir: Mit seiner Handbewegung wollte er etwas zum Ausdruck bringen – und schreiben so eine Absicht zu. Aber wir sagen auch, ohne eine Absicht zuzuschreiben: In seinem Weinen drückt sich sein Schmerz aus. Auch mit absichtlichen Handlungen kann sich unabsichtlicher Ausdruck verbinden: In der einladenden Geste kann sich zugleich die Verachtung dem Eingeladenen gegenüber ausdrücken, ohne daß der Einladende sie zum Ausdruck bringen wollte. Auch sind die Übergänge zwischen dem Beabsichtigten und dem Unbeabsichtigten fließend, etwa in der Mimik. Doch das besagt nicht, Unterscheidungen seien nutzlos.

Die bürgerliche Kritik des Rokoko unterschied zwischen Affektation und Expression: „Ne confondez point les minauderies, la grimace, les petits coins de bouche relevés, les petits becs pincés, et mille autres puériles affecteries, avec la grâce, moins encore avec l'expression“, schreibt Diderot in den *Essais sur la peinture*<sup>28</sup>. Affektation sei absichtsvoll, Expression absichtslos; daher sei Affektation steif, Expression lebendig. Darf man sich das so übersetzen: Expression sei natürlich, Affektation künstlich? Wie aber wäre dann Ausdruck als Kunst möglich? Kunst ist Machen und insofern nie ohne Absichten. Stets, so scheint es, muß sie die Unmittelbarkeit des Ausdrucks suspendieren.

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 27.

<sup>28</sup> Denis Diderot, ‚Essais sur la peinture‘ [1759–63], in *Oeuvres esthétiques*, hg. v. Paul Vernière, Paris 1988, S. 701.

„Wie kommt es, daß der natürliche, auch den Thieren eigene Ausdruck beim Menschen sich zur Kunst vervollkommen konnte?“, fragt Hausegger<sup>29</sup>. Voraussetzung ist nach Hausegger eine partielle Befreiung des Lebewesens vom Druck äußerer Natur. Unter unmittelbarer Bedrohung genügt sozialen Lebewesen der primitive Hilfe- oder Warnschrei, von denen einzig erfordert wird, laut und schrill zu sein. Weicht der Druck, dann entstehen Freiräume differenzierteren Ausdrucks. Differenzierbar sind Laute sowohl im Rhythmus ihrer Aufeinanderfolge als auch in ihrer Tonhöhe. „Der Laut wird damit zum Ton.“<sup>30</sup> Zu nuanciertem Ausdruck ist „auch eine gewisse Dauer“ ein und derselben Äußerung erforderlich.<sup>31</sup> Zwar sind schon die Elemente expressiv: bereits der einzelne Ton, der dumpf oder scharf klingen mag, besitzt insofern einen Ausdruck.<sup>32</sup> Dieser entsteht nicht erst in den Strukturen, die aus den Elementen gefügt werden. Aber die Konsistenz der Elemente ist eine bedeutsame Qualität, für die Töne wie für die ausgedrückten Emotionen. Emotionen, die ohne erkennbaren Zusammenhang zu Selbst und Welt stehen, sind oberflächlich: bloße Launen. Eine Musik, die von einem Ausdruck in den nächsten torkelt, mag irgendwie ausdrucksvoll sein, aber darin liegt kein Verdienst. Die Kunst besteht nicht einfach darin, etwas auszudrücken, sondern einen Ausdruck zu entwickeln. Es wäre ein Mißverständnis, Hausegger die Auffassung zuzuschreiben, Leidenschaften erzeugten Kunstwerke. Der These, der Urmensch werde in der Gefühlsaufwallung zum Musiker und Dichter, steht er fern. Der einzelne Ton mag intensivsten Ausdruck tragen, aber nicht differenzierten. „Fassen wir eine Tonreihe in's Auge, so finden wir die Mittel, durch welche darin der Erregungszustand Ausdruck findet, vervielfacht.“<sup>33</sup> „Fast zu ernst“ lautet der Titel – und zugleich die Ausdrucksbezeichnung – eines 1838 komponierten Klavierstücks von Robert Schumann. Kein einzelner Ton könnte „fast zu ernst“ zu sein. Schumanns „Tonreihe“ kann es. Daß sie es kann, verdankt sich Schumann besonderer

---

<sup>29</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 25.

<sup>30</sup> Ebd., S. 35.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* [1820–29], hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 824.

<sup>33</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 39.

Kunst. Was nur fast zu ernst ist, ist eben doch nicht zu ernst. Es könnte indes leicht zu ernst werden, durch nur etwas mehr komponierten Nachdruck. Musikalischer Ausdruck ist ein Balanceakt; eine Nuance mehr oder weniger mag ihn kippen lassen.

## IX.

Was wir sehen, sagt uns: Wenn nicht jetzt, dann später. Die Idee des Dinges entstammt dem Sehen und dem Tasten: nur diese Sinne kennen Beständigkeit. Das Hören hat es eigentlich nicht mit Dingen zu tun. Und jeder Ton sagt: Jetzt oder nie. Dies aber ist eine Sprache von größerer Dringlichkeit als die des: Wenn nicht jetzt, dann später. Das stets Vergehende und der emotionale Ausdruck des Tons verweisen auf einander.

Laut – Ton – Tonreihe: dies ist der Weg zum musikalischen Ausdruck. Der Vorgang aber, welcher vom Laut zum Ton führt, ist in sich paradox. Gerade zur Klärung der Nuancen müssen Nuancen – Zwischentöne – geopfert werden:

Da strenge Abgrenzung und Unterscheidung ein nothwendiges Erforderniß jener Klärung ist, so war es erforderlich, die noch ineinander fließende Tonmasse zu scheiden, gleichsam aus der Summe von möglichen Muskelbewegungen zur Erzeugung von Lauten gewisse auszuscheiden und festzuhalten und der Klarheit und Präcision wegen die Vollständigkeit der zu liefernden Bewegungsnüancen zu opfern.<sup>34</sup>

Hausegger gewahrt die Dialektik von Gewinn und Verlust, die dann für die europäische Kunstmusik konstitutiv wurde: Sie vereinfachte stets, um das Schwierigste zu bauen, und schuf ihre komplexen polyphonen Wunder, indem sie die in der Volksmusik allgegenwärtigen Schwebungen der Tonhöhe und Irregularitäten des Rhythmus preisgab.

Die „Klärung“ des Tons ist nicht einfach Klärung dessen, was er ausdrückt. Als Einheit innerhalb eines Systems von Tönen rückt er, zumal als instrumentaler Ton, ein Stück weit von der Sphäre des leibgebundenen Ausdrucks ab:

[D]urch die immer größere Klärung des Tones, namentlich auch durch seine Hervorbringung mit Instrumenten, [wurde] mehr und mehr die Aufmerksamkeit

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 36.

des Ohres von seinen Eigenheiten als Ausdrucksmittel der Kehle abgelenkt und auf die ihm absolut, unabhängig davon zukommenden Eigenschaften gezogen.<sup>35</sup>

Es ist dieser Umstand, welcher der Abstraktion im wissenschaftlichen Umgang mit Musik ihre Plausibilität verschafft; und doch bleibt sie, so Hausegger, eine Verkürzung des so viel reicheren Phänomens:

Unsere Geschichte der Musik ist eigentlich mehr eine Geschichte des Tones, als eine Darstellung der Entwicklung des menschlichen Ausdruckes durch den Ton. Sie befaßt sich der Hauptsache nach nur mit dem Kunstmittel.<sup>36</sup>

Nicht etwa in einem verklärten Urzustand, nahe am Schrei, sondern auch und gerade in der entfalteten Gestalt von Musik ist mehr im Spiel als Tonhöhen, Tondauern und ihre Beziehungen. Entstehen als Ton-Kunst komplexe Gebilde, gefertigt aus Tönen in ihren scheinbar absoluten, unabhängig von ihrem expressiven Charakter zukommenden Eigenschaften, dann verbindet sich mit der Dialektik des Einfachen und Komplexen eine Dialektik von Ausdruck und Konstruktion. War die sich immanent vervielfältigende Tonwelt der europäischen Musik stets auf dem Sprung, sich vom Ausdruck zu emanzipieren, so haben doch Komponisten die von ihren Vorgängern eroberten konstruktiven Möglichkeiten immer wieder in den Dienst reicheren Ausdrucks gestellt. Es war der Sinn für diese Dialektik bei Hausegger und mangelnder Sinn für sie bei Hanslick, der jenen das Ereignis *Tristan* erkennen, diesen es verkennen ließ.<sup>37</sup> Und es fragt sich, ob er Brahms recht verstand, dessen Musik gerade in ihrer Scheu vor der Exhibition, zuweilen an der Grenze zum Verstummen, im Ausdruck besonders tief lotet.

Die Dialektik von Ausdruck und Konstruktion aber ist nur möglich, wenn die Emanzipation des Tones von seiner Wurzel im Ausdruck, und damit im Leib, nicht total wird. Noch in Bachs *Kunst der Fuge* hätte Hausegger nicht das mathematische Rätsel gesehen, zu dem das Werk zuweilen stilisiert wurde, sondern höchst sublimierten Ausdruck. ‚Musik als Ausdruck‘, das besagt auch und vielleicht vor allem: Interesse (wenn dieses schwache Wort es trifft) an Musik ist ein Interesse an Menschen, nicht an

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 38 f.

<sup>36</sup> Friedrich von Hausegger, ‚Unmusikalische Betrachtungen‘, in ders., *Gedanken eines Schauenden* (Anm. 25), S. 273–307, 284.

<sup>37</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Anm. 14), Vorwort zur 3. Auflage (1865), S. 11.



selbstgenügsamen Strukturen.<sup>38</sup> Wäre, wie Hanslick meinte, Musik wesentlich tönend bewegte Form, würde es keinen Unterschied machen, ob eine Maschine ein konsistentes Kaleidoskop von Tönen entfaltet.<sup>39</sup> Die Verfechter des letzteren Projekts versuchten, seit es aufkam, als pure Positivität zu behaupten, wovon sie doch wußten, daß es Negation, ein Hinausdrängen, war:

Um deutlicher zu sein: es ist damit nicht ein Mangel an Wärme gemeint, sondern das Vorhandensein einer Nichtwärme; also nicht das Fehlen, sondern das Vorhandensein einer ganz bestimmten Eigenschaft, welche in ihrer Art in der gewohnten, auf gewohnte Weise exekutierten Musik nicht enthalten ist. Hand in Hand damit geht, wohl als Ursache anzusehen, eine kristallene Klarheit, eine ungewohnte Überklarheit. Ein Grad der Exaktheit, der durch menschliches Spiel niemals erreicht werden kann; die vollkommene Entpersönlichung des Spiels. Nichts unterläuft, was nicht durch Tonhöhe, Metrum, Rhythmus, Tempo, Dynamik in den Noten fixiert ist; jede Spur einer Spontaneität, eines Sentiments, eines Impulses ist hinausgedrängt.<sup>40</sup>

Der Hinweis aufs Hinausdrängen desavouiert den Versuch, die Position einer Negation („das Vorhandensein einer Nichtwärme“) als positive Qualität unterzubeln. Allerdings muß auch der Ausdruck von Gefühlskälte – etwa der Scarpias – in Musik seinen Platz finden. Doch diese Leistung fällt nicht damit zusammen, schließt vielmehr aus, Ausdruck selbst, ihn als „Sentiment“ denunzierend, aus der Musik eskamotieren zu wollen. Dagegen hat Hausegger ahnungsvoll genau seine Einwände formuliert. Insofern er den musizierenden Mensch für der Musik wesentlich erachtete, stand Hausegger elektronischer Musik, deren Möglichkeit er in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts antizipierte, skeptisch gegenüber.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Vgl. Rüdiger Bittner, ‚Was heißt es, Musik zu verstehen?‘, in *„Was du nicht hören kannst, Musik“*. *Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert*, hg. v. Werner Keil u. Jürgen Arndt, Hildesheim/Zürich/New York 1999, S. 26–37, 33.

<sup>39</sup> Friedrich von Hausegger, ‚Populäre Darstellung von „Musik als Ausdruck“‘, in ders., *Gedanken eines Schauenden* (Anm. 25), S. 318–325, 324.

<sup>40</sup> Ernst Toch, ‚Musik für mechanische Instrumente‘, *Neue Musik-Zeitung* 47 (1926), S. 431–434, 433.

<sup>41</sup> Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (Anm. 17), S. 107, s. a. 105.

Angesichts der Verbreitung elektronischer Musik im 21. Jahrhundert könnte man in Hauseggers Vorbehalten freilich gerade umgekehrt die historische *reductio ad absurdum* seiner Ausdrucksästhetik erblicken. Die Position Hanslicks, der das Kaleidoskop pries<sup>42</sup>, erschien dann als die modernere. Vielleicht gibt es indes ein berechtigtes Ungenügen an elektronischer Musik, zu dessen Klärung Hausegger beizutragen vermag. Wären die musikalischen Glasperlenspiele der Computer über jeden Zweifel erhaben, dann ließe sich schwer verstehen, weshalb nicht wenige auch im 21. Jahrhundert noch dankbar und erleichtert zu so Antiquiertem wie einem bespannten Holzkasten, Geige genannt, zurückkehren. Jenseits der Glasperlen freilich ahmt die Elektronik manchmal Ausdruck nach, brüllt und schnaubt. Aber Ausdruck nachahmen ist nicht das selbe wie: etwas ausdrücken.

#### ABSTRACT

To call a piece of music sad or joyous need not imply reference to a subjective state. Speaking in this vein, we do not have to attribute sad or joyous feelings to the composer or to the performer. Nor do we predict that listeners will become sad or joyful when they will listen to a performance of that composition. Musical expression is not a mode of consciousness in those who produce it and it is not an effect of music either. Rather, it is a feature of the music itself. Once we have discarded the psychological reduction of expression, the way may be clear to explore the intricate relation between expression and subjectivity. Friedrich von Hausegger's *Music as Expression* (1885/87) stands out among the guides to be recommended for a journey along that path.

---

<sup>42</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Anm. 14), S. 75 f.