

Avantgarde und Trauma – Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege

Die Entdeckung des Unbewußten

Welche Spuren hat das unendliche Leid der beiden Weltkriege in der Musik hinterlassen? Wie reagiert Musik, wenn eine ganze Gesellschaft traumatisiert ist?

Ein einzelnes Schicksal mag Musik bewältigen, hat sie sich doch schon zu Beginn des Jahrhunderts an die Gestaltung extremer Situationen gewagt. Ist Elektra, die Heldin der Oper von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, traumatisiert? Die Szene der Ermordung ihres Vaters wird im täglichen Erinnerungsritual immer wieder heraufbeschworen, bei jeder Gelegenheit wird sie aktualisiert: „Was hebst du die Hände? So hob der Vater seine beiden Hände, da fuhr das Beil hinab ...“, sagt sie zu ihrer Schwester. Lassen wir die Frage unter klinischen Aspekten offen – wenn wir die Einheit von Dichtung und Musik betrachten, ergibt sich das Bild: Elektra kann ihre Gefühle äußern, ist lebendig in all ihrem Haß und hat in der Hoffnung auf Rache ein Ziel, das ihr eine Lebensperspektive gibt. Sie ist zumindest nicht so schwer traumatisiert, daß sie keine Gefühle mehr zeigen und nicht mehr erzählen könnte. Die Musik vermag sich ihrer schroffen Gestik anzuverwandeln, kennt Momente der Erstarrung in dissonanten Klängen, bleibt aber immer ausdrucksvoll, findet stets ihren Fluß wieder und vermag, bei aller Diskontinuität im Einzelnen, Zeit zu gestalten und ein kohärentes Ganzes herzustellen.

Eine extreme Traumatisierung hingegen, wie man sie oft bei Kriegsteilnehmern findet, zeigt weit stärkere Symptome: „Ein traumatisiertes Erinnerungsvermögen ist nicht zur erzählenden Wiedergabe fähig. (...) Ein schweres Trauma zerstört den Zusammenhalt des Bewußtseins“, heißt es bei Jonathan Shay. „Für Kampfsoldaten bricht der Zeithorizont zusammen. Es kommt für sie nur darauf an, das Jetzt zu überstehen.“ (Shay) „Die Veränderung des Zeitgefühls beginnt mit der Auslöschung der Zukunft und umfaßt schließlich auch das Auslöschen der Vergangenheit“, schreibt Judith Hermann. Als weitere Symptome derer, die mit einem ungeheilten Trauma weiterleben, weiterleben müssen, werden genannt: „roboterhaftes, nicht von Affekten begleitetes Funktionieren...“ (Ursula Wirtz), „Fortdauer der Empfindungslosigkeit“ und das „Gefühl der Sinnleere und Bedeutungslosigkeit“ (Shay).

Erlauben wir uns, etwas vorzugreifen, so fällt auf, wie sich daraus mit nur geringfügig veränderter Wortwahl eine Beschreibung einiger Strömungen der musikalischen Avantgarde nach 1950 ergibt: „Wahrnehmung der einzelnen, vereinzelt, isolierten Ereignisse (...) verhindert das Erzählen von Geschichten. Zeit wird zerteilt und zerschnitten, Zeitsplitter, Zeitfetzen, Zeitschnipsel werden in neue und andere Zusammenhängen gebracht, um immer wieder und immer wieder neu die Erfahrung von Beziehungslosigkeit zu ermöglichen“, so heißt es – ohne alle Kritik übrigens – in einem Buch über „Neues Hören“ von Eva-Maria Houben.

Die Musik des 20. Jahrhunderts könnte vor folgendem Problem gestanden haben: Wieweit kann sie sich extremen Seelenzuständen anverwandeln und dabei ihrer selbst mächtig bleiben, oder wird sie soweit in sie hineingezogen, daß sie die Symptome von Traumatisierung in sich hineinnimmt, selbst reproduziert? Wenn Musik mit Emotionslosigkeit, Distanziertheit, Abstraktion, Kälte und Abtrennung ihrer körperlich-sinnlichen Dimensionen reagiert, wenn ihr Zeithorizont wegbricht, sie unfähig wird zur Herstellung von Zusammenhängen und zum sinnvollen, verstehbaren Nacheinander, kurz: wenn sie sich fragmentiert und nicht mehr erzählen kann, und wenn sich keine Instanz mehr findet, die für die Kohärenz des Erklingenden verantwortlich zeichnet, dann haben emotionale Erstarrung, Verlust des Zeithorizonts und Dissoziation des Ichs die Musik selber ergriffen.

Kehren wir zurück zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Für Elektra lag die traumatisierende Szene in der Vergangenheit. Arnold Schönberg geht in seinem Operneinakter „Erwartung“ weiter, hier ist

sie Gegenwart. Eine Frau irrt nachts durch den Wald auf der Suche nach ihrem Geliebten, den sie schließlich ermordet findet. Die Musik zeichnet ihre Empfindungen mit größter Genauigkeit nach: Angst, Erschrecken, Erstarren, Hoffnung, glückliche Erinnerungen, Eifersucht, Schmerz und Verzweiflung. Dabei taumelt sie schreckhaft von Augenblick zu Augenblick, es gibt keine Themen und Motive mehr, die einen zeitlichen Zusammenhang herstellen könnten, nur noch isolierte Gesten, Schocks und Ausbrüche; der Zeithorizont schrumpft auf die reine Gegenwart. Die Zusammenklänge sind durchweg dissonant, angespannt, als würde die Musik mit der Frau nur noch flach und verspannt atmen; das Metrum bleibt bei der nuancierten und aufgelösten Rhythmik oft kaum noch spürbar, als würde die Musik sich aus dem Körper zurückziehen. Und dennoch: in einem genialen Balanceakt gelingt es Schönberg, in der Dramaturgie des Ausdrucks einen großen formalen Bogen herzustellen. Bei aller Anverwandlung an die extremen Situationen bleibt die Musik immer organisch und – trotz ihrer Angespanntheit – immer körperlich empfunden. Vor allem: die Musik lebt noch in teilweise weit ausschwingenden melodischen Bögen, erhält sich so den Raum für eine innere Welt und verfügt über ein reiches Ausdrucksspektrum – sie hat sich noch nicht in die traumatisierende Situation hineinziehen lassen.

Schönbergs „Erwartung“ entstand 1909; einen großen Einschnitt in seinem Schaffen bilden die Jahre des ersten Weltkriegs, in denen kaum ein Werk vollendet wurde. Das mag äußere Gründe haben, Schönberg wurde 1915 zum Kriegsdienst einberufen, aber bereits 1917 entlassen. In die Jahre bis 1920 fällt die Ausarbeitung der Zwölftontechnik. Schönberg war entscheidend beteiligt an dem Stilwandel zu Beginn der 20er Jahre mit seiner Suche nach Ordnung und einer Musik, die eher Kälte, Härte und Distanz vermittelt als Sensibilität und Verletzlichkeit. Sollte der Erste Weltkrieg damit nichts zu tun haben? Auch wenn in Adornos „Philosophie der neuen Musik“ der Erste Weltkrieg gar nicht vorkommt – bemerkenswert für einen Denker, der den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft thematisiert – müssen wir dieser Frage nachgehen.

Nach den unvorstellbaren Schrecken des Zweiten Weltkrieges werden die des Ersten gelegentlich unterschätzt. Zu den Materialschlachten, den Giftgaseinsätzen an der Front, dem Hunger und den Entbehrungen im ganzen Land kamen die Trauer über die Gefallenen und der Anblick der vielen invaliden und verkrüppelten Menschen. „Der Erste Weltkrieg hinterließ ein Heer von Blinden, Amputierten, von an Seele und Körper Zerschmetterten wie kein Krieg zuvor“, schreibt Bruno Schrep. Das mußte spürbare Auswirkungen haben auf die Befindlichkeit der ganzen Gesellschaft, zumal in Deutschland und Österreich noch die gesellschaftlichen Umbrüche durch das Ende der Monarchien und das demütigende Bewußtsein, den Krieg verloren zu haben, hinzukamen.

Die Quellen zu den Kriegserlebnissen der Komponisten sind nicht sehr ergiebig. Aber auch wer nicht verletzt wurde, kann durch lebensbedrohende Situationen oder durch das, was er mit ansehen mußte, von traumatischen Erfahrungen betroffen sein. Und über traumatisierende Erlebnisse wollen oder können viele Menschen nicht sprechen. Doch selbst wenn Komponisten persönlich nicht betroffen waren, so haben sie oft die Atmosphäre, die veränderten Reaktionsweisen, die Art, mit Gefühlen, mit Trauer und Schmerz, mit Verletzungen umzugehen, von der sie umgebenden Gesellschaft aufgenommen. „Nichtgeheilte Fronttraumata zerstören nicht nur das Leben der betroffenen Veteranen, sondern auch das Leben ihrer Familien und der Gemeinschaft. In einigen Fällen, so etwa im Deutschland der Weimarer Republik nach dem Ersten Weltkrieg, kann diese Erscheinung die Gesellschaft insgesamt schwer schädigen.“ (Shay)

In einer solchen Situation ist die Frage interessant, über welche Ressourcen eine Gesellschaft verfügt, mit traumatischen Erfahrungen umzugehen. Ein Blick auf die vorausgehenden gut hundert Jahre zeigt, daß die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Bewältigung der Kriegstraumata denkbar ungünstig waren.

Walter Benjamin hat in seiner Arbeit „Über einige Motive bei Baudelaire“ neben der Isolation des Einzelnen die Erfahrung von Schocks als wesentlich für die in der Großstadt lebenden Menschen herausgearbeitet. Zu einer von Baudelaire übersetzten Erzählung von Poe heißt es dort: „Seine Passanten benehmen sich so, als wenn sie, angepaßt an die Automaten, nur noch automa-

tisch sich äußern könnten. Ihr Verhalten ist eine Reaktion auf Choks.“ Das liest sich bereits wie eine Beschreibung neusachlicher Kunst der 20er Jahre. Für eine Bewältigung bzw. Integration traumatischer Erfahrungen ist ein menschliches Umfeld entscheidend, in dem der Traumatisierte wieder lernen kann, Vertrauen zu finden. Er braucht Menschen, die ohne zu verurteilen, mitfühlend seine Versuche begleiten, die eigene Geschichte zu erzählen und die Splitter der fragmentierten Erinnerung wieder zusammensetzen, und die ihm ermöglichen, wieder in Kontakt zu seinen Gefühlen zu treten und die seine Trauer zulassen. Auch ein religiöser oder spiritueller Rahmen kann für die Verarbeitung des Traumas hilfreich sein. Es ist offenkundig, daß in einer weitgehend säkularisierten, auf Individualisierung, auf Konkurrenz der Einzelnen ausgerichteten Gesellschaft all diese Voraussetzungen nicht oder nicht mehr im nötigen Umfang vorhanden waren. Die Menschen waren letztlich auf sich selbst verwiesen, und so mag es sein, daß das zweite große Problem neben dem Trauma selbst die Unmöglichkeit war, einen angemessenen Rahmen für dessen Bewältigung zu finden. Insofern mag sich die Situation nach dem Ersten Weltkrieg von der nach anderen großen Kriegen unterscheiden, und möglicherweise haben deshalb die Traumata der beiden Weltkriege deutlichere Spuren in der Kunst hinterlassen als früher.

Nicht nur die Dichtung eines Baudelaire, sondern auch die Musik verdankt den veränderten Wahrnehmungen der Großstadt entscheidende Impulse. Anselm Gerhard beschreibt in seinem Buch „Die Verstädterung der Oper“, Benjamin zitierend, wie „Meyerbeers Oper (,Die Hugenotten‘) schon zwei Jahrzehnte vor Baudelaires Dichtungen ,über den innigen Zusammenhang unterrichtet‘, der ,zwischen der Figur des Choks und der Berührung mit den großstädtischen Massen besteht‘.“ Es ist die Art, mit Kontrasten und Überraschungseffekten umzugehen, das Nebeneinander von Liturgie und Zigeunertanz, von Bittchoral und nahendem Massaker, die die Grand Opéra in die Nähe von collage-artigen Techniken führt. Berlioz hat dies, noch weitergehend als Meyerbeer, auf seine Instrumentalmusik bzw. auf seine imaginären Bühnen übertragen. Gerhard vermutet als Ursache für diesen Modernisierungsschub der Musik: „Die schreckenerregenden Umwälzungen in der Folge der Revolution hatten die Zeitgenossen für die Wahrnehmung der ,chocs inopinés‘ sensibilisiert, und so war es nur noch eine Frage der Zeit, wann diese neuen Eindrücke in den Künsten nachgezeichnet würden, erlaubte die künstlerische Überhöhung des Erlebten doch in der Beschwörung die Domestizierung des epochalen Schreckens.“ Diese Erfahrungen haben zwar die Integrationsfähigkeit der musikalischen Sprache herausgefordert, sie aber nicht zerstört, haben letztlich die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik bereichert und möglicherweise bereits vorhandene Entwicklungstendenzen verstärkt. Verbirgt sich womöglich in jeder Erschütterung auch eine Wachstumschance?

Schönbergs „Erwartung“ bezieht sich auf einen einzelnen, isolierten Menschen und seine seelische Innenwelt. Man kann dieses Werk als Endpunkt einer Entwicklung sehen, die in der Romantik ihren Ausgang nahm, als die Künstler begannen, sich für die „Nachtseiten“ des Lebens zu interessieren, für die unbewußten Bereiche, für Ängste, Verdrängtes bis hin zum Wahnsinn. Dieses Hineinhorchen in die eigene Seele können wir als Entdeckung des „persönlichen Unbewußten“ bezeichnen. Im Gegensatz dazu steht eine andere Strömung, die immer weiter in die Vergangenheit zurück forscht bis zur musikalischen Gestaltung der in der Seele aufbewahrten archaischen Schichten, einem „kollektiven Unbewußten“. Dort geht es um das kollektive Erbe der Menschheit, nicht um persönliches Erleben und nicht um die individuelle Lebensgeschichte. Das prägnanteste Werk dieser Entwicklung ist „Le Sacre du Printemps“ von Igor Strawinsky, das Bilder aus dem heidnischen, archaischen Rußland evoziert, wo ein junges Mädchen der Großen Mutter Erde geopfert wird, damit der Frühling wiederkommt.

Im „Sacre“ dissoziiert sich die Zeit aus ganz anderen Gründen als bei Schönberg, wo in der „Erwartung“ die Musik schockhaft von Geste zu Geste taumelt. Im Frühlingsopfer imaginiert die Musik eine archaische Welt vor der Ausbildung eines stabilen Ich-Bewußtseins und vor der Erfahrung einer linearen Zeitentwicklung, und so kommt es zu einer Reihung entwicklungslos in sich kreisender melodischer Formeln und flächiger Abschnitte. Veränderungen und Akzente kommen überraschend und unvorbereitet und bleiben folgenlos, so daß auch hier die Musik erinnerungs- und erwartungslos im Jetzt verweilt.

Die Konzentration sowohl auf das Unbewußte des Einzelnen als auch auf die archaischen Schichten geht einher mit der Dissoziation von Zeit. Geschwächt werden dabei das Ich und das Bewußtsein, jenes personale Zentrum, von dem aus traumatische Erfahrungen integriert werden könnten. Aaron Antonovsky nennt das „Kohärenzgefühl“ als wichtige Voraussetzung für die Bewältigung extremer Situationen, das die Verfügbarkeit eines zeitlichen Rahmens, ein Hinausdenken über das reine Jetzt einschließt. Wenn die beiden vielleicht wichtigsten Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Dissoziation der Zeit mit sich bringen, ist die Musik als Zeitkunst bereits im Innersten verwundet, und so trafen die Kriegstraumata diese Kunst in besonderer Weise ungeschützt.

Kriegstrauma. Nach 1918

Im Lehrbuch von Fischer und Riedesser heißt es: „Eine Reinszenierung traumatischer Erfahrung in ungeheurem Ausmaß war in Europa zwischen den beiden Weltkriegen zu beobachten. (...) Der erste Weltkrieg hatte Kriegstraumata in großem Umfang bei Soldaten und Bevölkerung hinterlassen. (...) Mit dem Kult der Stärke und der Verleugnung eigener Schwäche und Verletzlichkeit ging die Verachtung und Ausgrenzung von 'Schwachen' und 'erblich Minderwertigen' einher bis hin zu ihrer physischen Vernichtung. In einem 'traumakompensatorischen' Unternehmen von gigantischem Ausmaß stürzte sich Deutschland parallel dazu in den Zweiten 'Weltkrieg', in einen Krieg letztlich gegen die 'ganze Welt'.“ So verwundert es nicht, daß es auch in der Musik kaum zu einem gemeinsamen Trauern kam, sondern daß ein starkes Bedürfnis nach Ordnung sich Bahn brach.

Ordnung macht das Leben berechenbar, baut Dämme gegen Gefühle und bildet Panzer gegen Verletzungen. Letztlich ging es darum, die Schmerzen und die fortdauernde Angst nicht mehr spüren zu müssen. Das hatte einen hohen Preis: Die Menschen tendierten zu einer Haltung von Kälte und Emotionslosigkeit, zur Illusion von Überlegenheit und Unverletzlichkeit, und dies ging einher mit einer dramatischen Entwertung der seelischen Innenwelt und des individuellen Ausdrucks - denn der macht verletzlich.

Das, was an „Ordnung“ in den 20er Jahren entstand, war allerdings von anderer Art als etwa die Ordnung einer Bach-Fuge oder einer Mozart-Symphonie. Bachs und Mozarts Ordnungen waren hörbar; selbst die kontrapunktischen Künste einer Bach-Fuge sind, wird der Hörer darauf vorbereitet, hörend nachvollziehbar, bei Mozart wird die Musik durch eine unterschwellig wirksame Korrespondenz von abgestuften Schlußwendungen und Tonarbenen zusammengehalten, und in der gesamten tonalen Musik werden die Strukturen durch hörend verständliche Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen gebildet. Es ist eine gleichsam „weiche“ Ordnung, die keinem Detail Gewalt antut, sondern aus den melodischen und harmonischen Kräften herauswächst.

Anders die in den 20er Jahren entwickelte Ordnung. Sie erscheint äußerlich und geht nicht aus dem Leben der Details hervor, komponiert wird eher die „Aura“ von Ordnung: Man spürt Beherrschtheit, den Zwang und die Härte, die die Musik sich antun muß, und man spürt die Angst und das Chaos, gegen das die Ordnung errichtet wurde. Diese unterschwellige Angst erscheint als „Subtext“, der sich bisweilen mit dem vom Komponisten intendierten Ausdruck mischt oder ihn sogar überlagert.

Die von Schönberg entwickelte Zwölftontechnik ist dafür ein gutes Beispiel. Sie wurde präsentiert als Lösung für die satztechnischen Probleme der „freien Atonalität“ jener Werke, die vor dem Ersten Weltkrieg entstanden. In Wahrheit aber löste sie kein einziges und schaffte eine ganze Reihe neuer Probleme. Verständlich in einem anderen Sinne als dem der Kompositionstechnik wird die Entwicklung der Zwölftonmethode allerdings im Zusammenhang mit den Traumata der Nachkriegszeit. Durch den Zwang der Reihe kommen weder harmonische noch melodische Kräfte zur Entfaltung, und das verleiht dieser Musik eine eigentümliche Starre. Der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz wird relativ bedeutungslos; während in der „freien Atonalität“ die Dissonanzen noch bewußt und ausdrucksvoll gesetzt scheinen, treten sie jetzt als scheinbar neutrales Klangmate-

rial auf. „Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden. Sie haben sich sedimentiert und sind zum 'Material' geworden. Sie sind nicht länger Medium des subjektiven Ausdrucks. Aber sie verleugnen darum ihren Ursprung nicht.“ So Adorno in der „Philosophie der neuen Musik“.

Der Ausdruck von Angst und Schmerz wird zum „Subtext“. Dies entlarvt aber die Vorstellung als Illusion, man könne jetzt in der Zwölftontechnik über alle Ausdrucksbereiche verfügen und sogar eine Buffo-Oper komponieren (was Schönberg mit „Von heute auf morgen“ ja versucht hat). Gerhard Scheit schreibt dazu: „Schönberg war in diesen Jahren offenbar darum bemüht, die nach der Methode mit zwölf Tönen gebildete Musik semantisch zu neutralisieren, sie als Musik wie jede andere auch darzustellen: als käme ihr kein spezieller Bedeutungshorizont zu, als wäre sie nicht das Ergebnis einer bestimmten Epoche – einer Epoche, der sich die zerstörten Städte verdanken (...).“ Hinter der Fassade von zwölftönigen Sonaten- und Rondoformen, Variationsfolgen und barocken Tanztypen lauert der Ausdruck von Angst und Schmerz.

Mit der Zwölftontechnik werden aber auch die Form und die Gestaltung von Zeit zum Problem. Jedes Detail ist aus der Reihe abgeleitet. „Sobald alles gleichermaßen in Variation aufgeht, ein 'Thema' nicht zurückbleibt und alles musikalisch Erscheinende unterschiedslos als Permutation der Reihe sich bestimmt, verändert sich in der Allheit der Veränderungen gar nichts mehr.“ (Adorno) Eigentliche Entwicklung ist kaum noch möglich, und so kommt es zum „Ende der musikalischen Zeiterfahrung“ und zu einem „Zustand musikalischer Geschichtslosigkeit“. Auch wenn bei Schönberg die traditionellen Formen an der Oberfläche noch stimmig scheinen, so sind doch unter ihr all jene Symptome spürbar, die von Traumatisierten bekannt sind: unterdrückte Angst hinter einer harten und starren Fassade von Ordnung und Kälte, und ein dissoziiertes Zeitbewußtsein. Adorno geht sogar noch weiter: „Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.“ Solcher Subjektverlust entspricht der Erfahrung von Traumatisierten, nicht mehr Herr ihres Lebens zu sein, ihr Leben nicht mehr gestalten zu können.

Wenn wir uns nun, Adornos Methode seiner „Philosophie der neuen Musik“ folgend, Strawinsky zuwenden, der damals als Antipode Schönbergs gesehen wurde, so stellt sich gleichwohl bei ihm die Problematik ähnlich dar – in mancher Hinsicht subtiler, versteckter, weil er die Tonalität als Ordnungssystem (oder dessen Oberfläche) beibehalten hat, in anderer Beziehung offener, weil er ganz bewußt eine kühl-distanzierte Haltung pflegte und geleugnet hat, daß Musik überhaupt etwas ausdrücken kann. Schönberg wurde in den 20er Jahren noch weitgehend als Erbe der Romantik und des Expressionismus wahrgenommen (vielleicht trifft die Formulierung „gefrorener“ oder „erstarrter“ Expressionismus seine Haltung ganz gut), während man Strawinsky zusammen mit Paul Hindemith und den Vertretern der „Groupe des Six“ (der späte Erik Satie, Darius Milhaud, Francis Poulenc u.a.) als die eigentlich neue Strömung empfand – und damit als Avantgarde.

Im Gegensatz zu Strawinskys Werken der „russischen Periode“ (etwa von „Petuschka“ bis „Les Noces“, also bis zur Stilwende um 1920), die sich der Analyse gut erschließen und in ihrer Kompositionstechnik nachvollziehen lassen, verweigern sich seine Werke nach 1920 eigentümlich dem analysierenden Verstehen. Möglicherweise ging es Strawinsky nicht um eine verstehbare und nachvollziehbare Ordnung, sondern um die „Aura“ von Ordnung, darum, daß die Musik Beherrschtheit, Strenge, Distanz und Kühle ausstrahlt, Eigenschaften, die man damals mit Klassizität verband. Da, wo Strawinsky die diatonische Tonalität benutzt, läßt sich beschreiben, wie er die harmonischen Kräfte stillstellt, indem er Akkorde, die eigentlich zueinander streben, gleichzeitig ineinander verhakt, am liebsten also Tonika und Dominante übereinander legt, so daß die Strebung der Dominante zur Tonika hin neutralisiert wird. Schwer erklärbar ist seine Art, absichtsvoll „falsch“ wirkende chromatische Töne zu benutzen, Tonartenfelder zu wechseln und ineinander zu schieben, all das läßt sich in seiner Logik kaum entschlüsseln – vielleicht gibt es auch keine. Das Ergebnis ist eine Musik, die konstruiert wirkt, sich aber nicht wirklich nachvollziehen läßt, und so nur die „Aura“ von Strenge und Ordnung ausstrahlt. Unterstützt wird dieser Eindruck durch eine oft motorisch-fließende Rhythmik, die nicht atmet, aber gelegentlich ins Stolpern gerät. All dies, seine „Sachlichkeit“ und seine Abkehr vom Ausdrucksprinzip machen verständlich, warum Strawinsky und der

Neoklassizismus in den 20er Jahren so erfolgreich waren: sie bedienten das Bedürfnis, Schmerzen und Angst nicht fühlen zu müssen, besser als die Schönbergschule, deren „traumatischer Subtext“ immer wieder auf die Wunden verwies.

Adorno hat gezeigt, daß die Unterdrückung von Subjektivität und Ausdruck keineswegs zu der von Strawinsky ersehnten „Objektivität“ führt: „Der Objektivismus ist Sache der Fassade, weil es nichts zu objektivieren gibt, weil es an keinem wie immer Widerstrebenden sich betätigt, ein Blendwerk von Kraft und Sekurität.“ Damit verliert die Form seiner Musik an Substanz und so auch die Fähigkeit, Zeitabläufe zu gestalten: „Erinnerungstrümmer werden aneinandergereiht, nicht musikalisch unmittelbares Material aus eigener Triebkraft entfaltet. Die Komposition verwirklicht sich nicht durch Entwicklung, sondern vermöge der Risse, welche sie durchfurchen. (...) Damit aber dissoziiert sich das musikalische Zeitkontinuum selber.“

Auch wenn Schönberg und Strawinsky sich in ihrem Verhältnis zum Ausdruck unterscheiden, auch wenn sie „Ordnung“ oder den Schein von Ordnung auf unterschiedliche Weise herstellen, sie ähneln sich in ihrer Abwehr des Organischen, dem Stillstellen oder Vermeiden von melodischen und harmonischen Kräften, in der Schwierigkeit, Entwicklungen und große Formen zu gestalten, letztlich in der Dissoziation der musikalischen Zeit und im drohenden Subjektverlust. Adorno vermutet, „daß einmal die entfremdeten, zusammenmontierten tonalen Akkorde Strawinskys und die Folge der Zwölftonklänge, deren Verbindungsdrähte gleichsam auf Geheiß des Systems durchschnitten sind, gar nicht so verschieden klingen werden, wie sie sich heute ausnehmen.“ So sind die beiden vermeintlichen Antipoden gleichermaßen von ihrer Zeit gezeichnet.

Viele halten Alban Berg für den größten Komponisten der Schönberg-Schule, weil seine Musik weniger Züge der Erstarrung zeigt und ausdrucksvoller geblieben ist, da er immer die Nähe zur Tonalität gesucht hat und seine Musik lebendiger strömt – und weil er in seinen Opern dem leidenden Menschen eine Stimme verliehen hat. Adorno hat ihm das vorgeworfen: „Das Unversöhnliche am späten Schönberg (...) ist der zu frühen Versöhnung Bergs überlegen, die unmenschliche Kälte der großherzigen Wärme.“ Vielleicht sollte man zu bedenken geben, daß Berg die Balance gelungen ist, sich den traumatisierenden Erfahrungen auszusetzen (auch er hat als Soldat am Krieg teilgenommen) und gleichwohl seine Musik vor der Erstarrung zu bewahren, sich die Fähigkeit zu erzählen und sein Ausdrucksvermögen zu erhalten. Auch Bela Bartok und Maurice Ravel haben viel von den Erfahrungen der Zeit aufgenommen, aber Ravels Art, mit Bitonalität umzugehen, ist lebendiger, dynamischer als die von Strawinsky, sie erlaubt Entwicklungen, Übergänge und Brücken zur Tradition; Bartok hat sich immer die Möglichkeit von authentischem Ausdruck und zum Bau größerer erfüllter Formen bewahrt, bei aller Härte, die seiner Musik phasenweise eigen ist.

Helmut Lethen hat in seinem Buch „Verhaltenslehren der Kälte – Lebensversuche zwischen den Kriegen“ eine Physiognomie der 20er Jahre entwickelt. Im Zentrum steht die „kalte Persona“, in der sich ein neues Menschenbild verdichtet, das gekennzeichnet ist durch Überwachtheit, Distanz und emotionale Kälte. Es herrscht ein „chronischer Alarmzustand“, wobei die ihn grundierende Angst aus dem Bewußtsein entfernt wird; das Ich wirkt gepanzert, zum „Eindämmen des Schmerzes“ legt es sich einen „Kältepanzer“ an, es beobachtet scharf, stets wachsam, es vermeidet Beziehungen und bleibt distanziert; es soll möglichst souverän und unverletzlich scheinen, alles Seelische, das Gefühlsleben und sein Ausdruck werden entwertet. Unschwer lassen sich hier Verhaltensweisen wiedererkennen, die Soldaten als Überlebensstrategie erlernen mußten, und die nun, nach dem Krieg, das zivile Leben prägen – und die Kunst. Jonathan Shay zählt zu den Symptomen einer kriegsbedingten posttraumatischen Belastungsstörung u.a.

- Ständige Mobilisierung von Körper und Geist angesichts einer vermeintlichen Lebensgefahr;
- Weiterbestehen und Aktivierung der Überlebenstechniken in Kampfsituationen im Alltag;
- Ständige Erwartung, betrogen und ausgebeutet zu werden; Zerstörung der Fähigkeit, soziales Vertrauen aufzubauen.

Die von Lethen beschriebene „kalte Persona“ scheint der Grundtypus der von den Kriegstraumata beschädigten 20er Jahre zu sein - erstaunlich, daß Lethen diesen Zusammenhang gar nicht themati-

siert. Die Darstellung bliebe allerdings unvollständig, ohne auf den Schatten der „kalten Persona“ hinzuweisen, auf das, was man damals „Kreatur“ nannte: all die unsouveränen, verletzlichen Menschen, die es nicht geschafft haben, sich den nötigen Kältepanzer anzulegen, die oft nicht überlebensfähig sind (der Wozzeck in Bergs Oper entspricht diesem Typ), all die Kriegskrüppel und Traumatisierten, denen man mit Verachtung begegnete. Alles Schwache, das die „kalte Persona“ an sich wahrnimmt und an sich haßt, wird auf die „Kreatur“ projiziert und mit ihr ausgegrenzt. Dieser „Kreatur“ musikalisch eine Stimme zu leihen war die Chance, die Abwehr und Panzerung zu durchbrechen. Aber wie schrieb Adorno? „Die Unmenschlichkeit der Kunst muß die der Welt überbieten um des Menschlichen willen.“

Nach 1945. Der Materialbegriff

Kann diese „Unmenschlichkeit“ wirklich dem Menschlichen dienen? Ist sie nicht nur eine andere Seite der „Selbstanästhesierung“ (W.G. Sebald), der Empfindungslosigkeit der deutschen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, der „Unfähigkeit zu trauern“ (Alexander Mitscherlich)? Anstatt die Chance zu bekommen, die Traumata des Ersten Weltkriegs zu bewältigen, wurden die Menschen Opfer einer erneuten, schwersten Traumatisierung durch den Zweiten, durch die Niederlage, durch Schuld, Flucht und Vertreibung. Hannah Arendt berichtet 1949 aus Deutschland: „(...) nirgends wird dieser Alptraum von Zerstörung und Schrecken weniger verspürt und nirgendwo wird weniger darüber gesprochen als in Deutschland. Überall fällt einem auf, daß es keine Reaktion auf das Geschehene gibt, aber es ist schwer zu sagen, ob es sich dabei um eine irgendwie absichtliche Weigerung zu trauern oder um den Ausdruck einer echten Gefühlsunfähigkeit handelt.“ Mitscherlich spricht von der „auffallende(n) Gefühlsstarre, mit der auf die Leichenberge in den Konzentrationslagern, das Verschwinden der deutschen Heere in der Gefangenschaft, die Nachrichten über den millionenfachen Mord an Juden, Polen, Russen, über den Mord an den politischen Gegnern aus den eigenen Reihen geantwortet wurde.“

Daß diese Gefühlsstarre auf die Musik übergreift, liegt nahe, ist aber keineswegs zwangsläufig. Schönberg antwortet mit „Ein Überlebender aus Warschau“, wo die Zwölftontechnik zu ihrem Ursprung im Ausdruck von Angst und Verzweiflung zurückfindet. Karl Amadeus Hartmann gelingt die Transformation der Erfahrungen von Kriegs- und Nachkriegszeit in eine hochexpressive Musik, wobei er – das ist nicht unwesentlich – auf die Zwölftontechnik verzichtet. Er hatte es mit seiner ausdrucksvollen Musik schwer, denn sie paßte nicht in den Mainstream der Avantgarde nach 1950, die auf eine extrem konstruktive emotionslose Musik setzte.

Nach dem Ersten Weltkrieg kam die Zwölftontechnik, nach dem Zweiten die „serielle Musik“. Interessant ist, wie in den Jahren ab 1948 der Begriff der Avantgarde seinen Bezug änderte. Bislang waren Strawinsky, Hindemith und die Franzosen der Groupe des Six mit ihrem kühl-distanzierten Klassizismus Inbegriff von „Avantgarde“. Hans Werner Henze berichtet von seinem Klavier-Concertino mit Bläsern, „betont seelenlos, wie Frau Mode in Gestalt des Baden-Badener Rundfunk-Musik-Abteilungsleiters Strobel es damals vorschrieb. Man trug ja den kalten Unmenschlichkeitslook, (...) Allerdings verging die Mode schon 1948, als der französische Komponist René Leibowitz nach Darmstadt kam und uns mit der Schönbergschen Reihenidee vertraut machte, (...)“ Aber nicht nur Schönberg wurde entdeckt, sondern auch Webern, bei dem eine Möglichkeit von Zwölftontechnik aufschien, die frei war von der noch an die Romantik gemahnende Diktion eines Schönberg oder Berg. Die kristalline Konstruktivität seiner zwölftönigen Werke wurde so zum Ausgangspunkt für die serielle Musik, die das Bedürfnis nach einer kalten und emotionslosen Kunst besser bediente als der Neoklassizismus – also war das jetzt die Avantgarde.

„Die Starre zeigt die emotionelle Abwendung an; die Vergangenheit wird im Sinne eines Rückzugs alles lust- und unlustvollen Beteiligtseins an ihr entwirklicht, sie versinkt traumartig“, heißt es bei Mitscherlich. Und wenn Pierre Boulez sagt: „Ich wollte alles in Frage stellen, tabula rasa machen mit dem Erbe und beim Nullpunkt wieder beginnen“ (in „Wille und Zufall“), dann darf man nicht vergessen, daß dieser Neuanfang einen fürchterlichen Preis hatte, war er doch nur diekehr-

seite „einer tief verwurzelten, hartnäckigen und brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden.“ (Hannah Arendt) So begannen die Komponisten um Stockhausen und Boulez, die Musik vom von allen historischen und semantischen Bezügen gereinigten Einzelton und seinen physikalischen Eigenschaften her zu konstruieren. Tonhöhe und Tondauer, Lautstärke und gelegentlich sogar die Klangfarbe wurden reihenmäßigen Prinzipien unterworfen, die dazu tendieren, jeden inneren Fluß und jede Lebendigkeit abzutöten. Die Einzeltöne fügen sich nicht mehr zu einer „Gestalt“, und der durch seinen abstrakten, errechneten Dauernwert bestimmte Ton geht keine Verbindung mehr zu seinem Nachbarn ein. Der Gestaltungsspielraum der Komponisten war stark eingeschränkt, eine Zurücknahme, die vielleicht dem „Gefühl der Ohnmacht und des Kontrollverlustes“ (J. Herman) bei Traumaopfern entspricht. Neben diesem Phänomen des Subjekts- und Selbstverlustes kommt es zu einer Trennung vom Körper: „Traumatisierte fühlen sich in ihrem Körper nicht mehr zu Hause“ (J. Herman), denn alles Fühlen wird abgespalten und aus dem Bewußtsein verdrängt. Dadurch, daß es nun keinen spürbaren Takt, keinen Puls, kein Metrum mehr gibt, erscheint die serielle Musik eigentümlich körperlos. Und sie ist sehr abstrakt, abgetrennt von der Welt der Bilder, von körperlichen Gesten und von allen Emotionen – auch das findet man bei Traumatisierten: Sie versuchen – als Schutz – von der eigenen Person abzusehen und bevorzugen eine unpersönliche Ausdrucksweise. Natürlich ist auch die Zeit in bisher nicht dagewesener Weise dissoziiert, in der Traumaforschung fällt gelegentlich der Begriff von „eingefrorener Zeit“ (J. Herman). Was übrig bleibt, ist „reines Material“, eine Musik, die nichts mehr bedeuten und nichts mehr ausdrücken will.

Im Hinblick auf entsprechende Phänomene in den bildenden Künsten, den reinen Formalismus und den abstrakten Expressionismus, schrieb Jean Claire: „Man war gut beraten, das Subjekt zu vergessen, denn es hatte sich schuldig gemacht. Und da das Subjekt in einem Werk, dessen Sinn sich aufgelöst hat, abhanden gekommen ist, war es nun möglich, sich nur noch am reinen, an nichts erinnernden Spiel von Formen und Farben zu ergötzen. Auf diese Weise dekontaminiert, reingewaschen, geläutert, von jedem Hauch von Menschlichkeit befreit, humorlos, ohne eine Spur von Blut und Tränen, bestätigte das Kunstwerk seine triumphierende Autonomie als Objekt.“

Wenn Adorno über das kompositorische Material schreibt: „Alle seine spezifischen Züge sind Male eines geschichtlichen Prozesses“, so hat er vielleicht in größerem Maße Recht als er es ahnte. Nur hat er den Zusammenhang von musikalischem Material mit Kriegserfahrungen und Kriegstraumata nie reflektiert, und doch finden in ihnen die von ihm und seinen Nachfolgern nach 1950 formulierten Verbote letztlich ihre Begründung. Im Kontext der Traumata kann in der Tat nicht mehr erzählt werden, sondern bleibt die Erinnerung fragmentiert, schrumpft die Zeit zum Jetzt, können Gefühle nicht mehr ausgedrückt werden, setzt sich aus Splintern kein Ganzes mehr zusammen und bleibt das Ich dissoziiert. Da dieser Zusammenhang aber nicht zu Bewußtsein kam, legte sich ein von allem Inhaltlichen entleerter Materialbegriff als Schleier über den Ausdruck, der einst dieses Material hervorgebracht hat..

Die Frage des „Man kann heute nicht mehr...“ ist also keine des Materialstandes, vielmehr ist der Materialbegriff genau jene kühl-distanzierte Maske, die die Avantgarde braucht, um ihren Ursprung in den Schmerzen der Weltkriege vergessen zu können. Der Einfluß der beiden Weltkriege und die durch sie ausgelösten Traumata sind der blinde Fleck der auf Adorno aufbauenden ästhetischen Diskussion. Niemals wurde thematisiert, warum die Materialentwicklung immer gerade nach einem Weltkrieg einen entscheidenden Schritt machte. Adorno hat zwar seine Philosophie durchaus von der „Überlebensschuld“ her entwickelt, aber offenbar machte Auschwitz ihn blind für all die anderen traumatisierenden Erfahrungen, denen die Menschen ausgesetzt waren. Da die Traumata nicht ins Blickfeld von Adornos Philosophie gerieten, konnte es auch keine Perspektive auf Heilung geben – das macht Adornos Philosophie so bedrückend ausweglos.

Aber auch Forderungen wie „Neue Musik muß verstörend wirken“ oder „Neue Musik muß wehtun“ ergeben einen Sinn nur im Zusammenhang ungeheilter traumatischer Erfahrungen, denn oft wirkt sich ein nicht geheiltes Trauma aus als Zwang, erlittene Verletzungen weiterzugeben, die erlittene Gewalt im Alltag – und in der Kunst – zu reinszenieren. Das erklärt auch die Nähe der

Avantgarden zu Gewalt und Terror, man denke an André Bretons Text aus dem „Zweiten surrealistischen Manifest“: „Die einfachste surrealistische Tat besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings, solange man kann, in die Menge zu schießen.“

Auffallend ist, in welchem Maße Gewalt in der Happening-Szene seit etwa 1960 reinszeniert wird. Dort macht sich, wie Marianne Kesting 1969 in „Melos“ schrieb, „eine fast zwanghafte Lust an der Zerstörung bemerkbar“. Wolf Vostell berichtet: „Ich erlebte meine ersten Happenings, als ich acht oder neun Jahre alt war. Während eines Fliegeralarms mußten wir alle einen Kilometer aus der Schule in die freie Landschaft laufen, und jedes Kind mußte sich, sich selbst überlassen, alleine unter einem Baum verstecken.“ Marianne Kesting fährt fort: „Bei Happenings komponierte er (Wolf Vostell) mit Vorliebe Autounfälle. In der Zerstörungstendenz korrespondiert ihm der Musiker Nam June Paik, der bekannt, um nicht zu sagen berühmt wurde durch das systematische Demolieren von Musikinstrumenten, das Zerhacken von Klavieren, Zersägen und Zerschneiden von Geigen (...).“ Zu Recht erkennt sie darin „eine bewußte Provokation, die mitunter terroristische Züge annehmen kann.“ So stehen auch Stockhausens Äußerungen zum Attentat vom 11. September ganz in der unseligen Tradition der Avantgarde, die traumatisch erfahrene Gewalt nachzuspielen und weiterzugeben: „Also, was da geschehen ist, ist natürlich (...) das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat.“

Es wäre nicht falsch, jetzt kurz einen Blick auf die persönlichen Erlebnisse einiger Komponisten jener Jahre zu werfen. Karel Goeyvaerts, ein Weggefährte Stockhausens hat in seiner Autobiographie zugegeben, „daß die rationale Strukturbestimmung der frühen fünfziger Jahre eine Reaktion auf die Nachkriegsangst gewesen sei.“ Bernd Alois Zimmermann berichtet in seinem Tagebuch (23. August 1941) von lebensbedrohenden Situationen als Soldat in Rußland: „Am 21. mittags beschöß uns der Russe zehn Stunden lang mit einem derartig wüsten Artilleriefeuer (...). Die Granatsplitter zischten uns um die Köpfe, daß es nur so eine Art hatte.“ Fürchterliche Dinge hat Stockhausen erleben müssen; nicht nur hat er im Krieg seine Eltern verloren, sondern er hat sich auch mehrfach in Lebensgefahr befunden: „Mit 16 Jahren habe ich Tausende erlebt, die im Sterben lagen. Der Tod wurde etwas vollkommen Relatives für mich. Ich selbst war oft in direkter Lebensgefahr – hundertprozentig, könnte ich sagen: Die Geschosse der Flugzeuge schlugen rings um mich in die Erde (...).“ Später arbeitete er in einem Kriegslazarett hinter der Westfront: „Die Köpfe der meisten waren wie Kugeln aus Schaumgummi, und oft habe ich versucht, mit einem Strohhalm ein Loch bis zum Mund zu finden, um etwas Flüssigkeit hineinzugießen, um solch einen Menschen, der sich noch bewegte, zu ernähren – aber da war nur eine gelbe kugelförmige Masse ohne Zeichen eines Gesichts.“ Am erschütterndsten vielleicht ist, wie Stockhausen die Frage des Interviewers unterbricht: „... muß man denn all diese Prüfungen und diese Greuel des Krieges, all diese schreckliche Sachen, die Du erzählt hast...“ „Ich weiß gar nicht, ob sie wirklich so schrecklich sind.“

Dies zu erwähnen bedeutet nicht, die Entwicklung der Musik nach 1945 auf individuelle Pathologien ihrer Hauptvertreter zurückzuführen. Die Gesellschaft als ganze litt unter den Traumata von Krieg, Niederlage, Schuld, Flucht und Vertreibung. Ein Komponist muß die Symptome, die seine Musik aus der ihn umgebenden Gesellschaft aufnimmt, nicht auch als Person aufweisen, gleichwohl ist bemerkenswert, daß gerade Stockhausen, der in der Tat persönlich betroffen war, zum herausragenden Exponenten der neuen Musik wurde. Peter Niklas Wilson schrieb: „Nur eine Musik, die sich aller Verstrickungen mit dem Überkommenen enthielt, durfte, so die 'opinion leaders' der seriellen Avantgarde, Anspruch darauf erheben, den Geist des Neuen zu verkörpern.“ Und nicht zufällig ist es Stockhausen, der am weitesten ging: „In Stockhausens Fall ging der Furor der Dekonstruktion bald darauf soweit, daß nicht nur historische und semantische Konventionen der Musik negiert, sondern gar die physiologischen Voraussetzungen des Hörens im Handstreich aus den Angeln gehoben und neu kodiert werden.“

Kann das gelingen? Tut man Stockhausens „Gruppen“ Unrecht, wenn man beim Kulminationspunkt den Wiederhall der Katastrophe wahrnimmt? Wenn man erschrickt über die jähen Kontinuitätsbrüche? Auch hier kann der Ausdruck, der nicht gewollt wird, sich als „traumatischer Subtext“ wieder einschleichen, aber dagegen haben die Komponisten sich gewehrt – der Subtext mußte aus

dem Bewußtsein verdrängt werden. Das „Neue Hören“ sollte die Klänge als reines Material wahrnehmen, Erwartungen auf musikalische Zusammenhänge und Bedeutungen sollten gar nicht erst geweckt werden. Hanz Zender spricht davon, daß die Neue Musik „Zeit negiert. Sie vermeidet Zusammenhänge, indem sie Strategien entwickelt, um Formbildung im alten Sinne nicht zustande kommen zulassen.“ Und bei Eva-Maria Houben heißt es: „In der Komposition wird das Material atomisiert, damit es als Baustein verwendet werden kann, damit es gereinigt wird von den Schlacken seiner Herkunft, seiner Bedeutung, seiner Botschaft.“ Beim „Neuen Hören“ soll der Hörer also keine Zusammenhänge und keine Bedeutungen erwarten, er soll Fragmentierung und Zusammenhanglosigkeit nicht wahrnehmen dürfen als Ausdruck einer traumatisch dissoziierten Zeit und als Unfähigkeit zur zusammenhängenden Erzählung, er soll die Dissonanzen, die wilde Gestik und die diskontinuierliche Struktur nicht hören dürfen als Schreie und als Ausdruck von Angst und Verstörung, kurz: das „Neue Hören“ soll verhindern, den Subtext als Spiegel eines traumatisierten Bewußtseins zu entziffern.

Auch wenn solche Positionen noch heute vertreten werden, so haben sich doch immer mehr Komponisten aus dieser rigiden Haltung befreit und fanden wieder Kontakt zu den Gefühlen. Bernd Alois Zimmermann sucht in seiner Oper „Die Soldaten“ die Auseinandersetzung mit den Kriegserfahrungen. Seine Musik scheint unter ungeheurem inneren Druck zu stehen, und extremer Ausdruck mit großen Intervallsprüngen, scharfen Dissonanzen und harten Klängen ist allgegenwärtig, auch dort, wo er dramaturgisch gar nicht nötig wäre. So überzieht ein – möglicherweise gar nicht intendierter – permanenter Ausdruck von Angst und Panik das Werk, alles wird vom „traumatischen Subtext“ durchdrungen, und vielleicht läßt gerade dies die Oper zu einem so authentischen Ausdruck ihrer Zeit werden.

Daß der „traumatische Subtext“ den intendierten Ausdruck überlagert, scheint das Problem vieler Komponisten der Nachkriegszeit zu sein. Roger Scruton schreibt in seiner Musikästhetik: „Atonale Musik drückt (...) Bewußtseinszustände aus, die immer auch negativ sind; jede lyrische Passage ist durchsetzt mit Angst; jede Geste der Liebe ist zugleich eine des Betrugs; es gibt keine Bejahung des Lebens, hinter der sich nicht ein Wille zur Verneinung verbirgt. Es ist, als sei Angst dieser Musik eingeschrieben und könne niemals gänzlich aus ihr entfernt werden.“ Dies allgemeine Gefühl von Unsicherheit dürfte sich auch bei den Komponisten zeigen, die sich längst, wie Henze, aus der seriellen Erstarrung lösen können; es entsprach dem Grundgefühl der Epoche, gegen das sich wohl kaum einer wehren konnte, war es doch die Zeit des Kalten Krieges, in der man permanent unter der Drohung eines neuen Krieges leben mußte.

Als zu Beginn der 60er Jahre György Ligeti und Krzysztof Penderecki auftraten, paßten ihre Werke mit den zu Clustern gefrorenen Tönen noch gut in die Zeit. Aber sie waren nicht seriell konstruiert, und gerade an Ligetis „Atmosphères“ läßt sich beobachten, wie die Fähigkeit zu erzählen in die Musik zurückkehrte, denn bei aller Kälte und Distanziertheit entwickelt das Stück eine schlüssige Dramaturgie der Klänge. Nach und nach begannen bei Ligeti Linien und charakteristische Strukturen die kalte Fassade aufzubrechen und ließen die Musik lebendiger werden. Das führte Ligeti – und stärker noch Penderecki, der immer mehr die Tonalität und eine gleichsam „romantische“ Sprachlichkeit einbezog – zu dem Punkt, wo ihm „Verrat an der Avantgarde“ vorgeworfen wurde. Was aber kann der Avantgarde besseres passieren als „Verrat“? - bedeutet er doch den Rückweg zu finden zur Lebendigkeit, zu den Gefühlen, das Erwachen aus der Starre des traumatischen Schocks.

Ligeti und Henze haben beide, auf ihre je eigene Weise, dem Reinheitskult der Avantgarde ein „musica impura“ entgegengesetzt. Sie wollten wieder Ausdruck und Bedeutungen, und so wird auch gern von einer „Resemantisierung“ der Musik gesprochen. Die Arbeit mit Zitaten und collageartigen Techniken wie bei Zimmermann dürfte ein weiteres Indiz sein für den Wunsch, den Panzer aufzubrechen, wieder Gefühle zuzulassen, zugleich aber auch ein Indiz für die Unfähigkeit, innerhalb der eigenen musikalischen Sprache Raum für eine reiche authentische Ausdrucksskala zu schaffen. Zitate halten die Emotionen noch auf Distanz, setzen sie in Anführungszeichen – die Verbindung zu ihnen ist noch nicht wirklich wiederhergestellt. Collagen können sehr weh tun, wenn die zitierten Materialien gewaltsam in andere Zusammenhänge montiert werden. Ein Blick auf die

Entwicklung in der DDR mag das belegen, wo Paul Dessau in seiner „Einstein“-Oper durch extrem harte Klänge und verzerrte Zitate eine Kälte schafft, die der westlichen Avantgarde wenig nachsteht, auch wenn er mehr an die Musik der „kalten Persona“ der 20er Jahre anknüpft. In der „Postmoderne“ wird Ausdruck von Gefühlen oft immer noch durch Arbeit mit Stilizitäten auf Distanz gehalten, und mit ihrer Ästhetik der Brüche ist sie der Avantgarde erheblich näher als ihr lieb sein dürfte – man denke an die Trümmerlandschaft der Stilizitate in Hans-Jürgen von Boses Oper „Schlachthof 5“, in der es um die Zerstörung Dresdens geht, um Kriegstrauma und dissoziierte Zeit.

Die zweite Generation. Posttraumatic growth?

Mit Hans-Jürgen von Bose hat inzwischen die „zweite Generation“ die Bühne betreten: die Kinder der Menschen, die die Zeit des Nationalsozialismus und den Krieg noch miterlebt haben. Nach dem Krieg geboren wuchs die „zweite Generation“ im Schweigen der 50er und 60er Jahre auf.

Auch wenn sich im Einzelfall keine Verstrickung der Eltern auf der Täter- oder Opferseite finden läßt, so gilt auch bei „der zweiten Generation“, daß die gesamtgesellschaftliche Situation sie sehr geprägt haben muß. Inzwischen weiß die Psychologie (Jürgen Müller-Hohagen u.a.) von der generationsübergreifenden Wirkung der Traumata, wie Ängste oder unter traumatisierenden Umständen erlernte Verhaltensweisen an die Kinder weitergegeben werden, und vor allem, wie das Schweigen über die Erlebnisse, über Schuld und Verstrickung die Kinder belastet.

Mit wachsendem zeitlichen Abstand kann die Wirkung der Traumata schwächer werden. Der Serialismus in seiner strengen Form hat nicht allzu lange gelebt, doch scheint seine kalte, emotionslose Konstruktivität für viele noch ein attraktiver „Archetypus“ radikaler moderner Musik zu sein – man denke an die „New Complexity“ des Kreises um Brian Ferneyhough. Viele Komponisten fanden ab 1970 in einer Art neuen Expressionismus ihre Heimat, der die Themen der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgriff: Einsamkeit, Angst, die Erforschung des Unbewußten bis in die Bereiche des Wahnsinns einerseits und die archaische Welt andererseits. Wolfgang Rihm möge mit seiner Kammeroper „Lenz“ für die erste, mit seinen Mexiko-Stücken „Tutuguri“ und „Die Eroberung von Mexiko“ für die zweite Tendenz stehen. Es sieht so aus, als fühlten sich viele Komponisten an diese Themen gebunden und kämen aus ihnen selbst nicht durchschaubaren Gründen über sie kaum hinaus – das gilt sogar für Vertreter der „dritten Generation“ wie Matthias Pintscher und Jörg Widmann. Deren Musik - keineswegs emotionslos, aber oft noch sehr diskontinuierlich, detailverliebt und im Detail allerdings klanglich oft interessant, dissonant und schreckhaft in der Gestik, Tonales nur indirekt, zitathaft einfügend - liebäugelt mit dem Fragmentarischen und scheint noch immer mit erfüllter Zeit und Form große Schwierigkeiten zu haben.

Auch wenn es bald wieder möglich sein sollte, in der Musik authentisch, ohne ironische Brechung und ohne durch Zitate hergestellte Distanz Gefühle in der ganzen Breite des Ausdrucksspektrums zu äußern, frei zu sein für einen neuen Umgang mit Melodik und Tonalität, so ist es schwer vorstellbar, daß die Musik des 21. Jahrhunderts unter Umgehung des problematischen 20. direkt an das 19. anknüpft. Wir dürfen die entscheidende Differenzierung nicht aus dem Auge verlieren: Die Entdeckung der unbewußten Ebenen, des „persönlichen Unbewußten“ bei Schönberg im Expressionismus, und des „kollektiven Unbewußten“ beim Strawinsky der archaisierenden russischen Periode waren wichtige Schritte für die Musik, eine Art Selbsterforschung der Menschen im Medium der Klänge. Das kann sehr fruchtbar weiterwirken. Problematisch ist also nicht der Ausdruck von Einsamkeit, Schmerz und Verzweiflung, nicht der Schrei, sondern die Erstarrung, die Verleugnung der Gefühle durch Kälte und Distanz, ihr Verschwinden hinter einer undurchschaubaren Konstruktion.

Wiederholt kam der Aspekt einer möglichen Integration oder sogar Heilung der Traumata zur Sprache. Wollte man die Überlegungen der Traumatherapie auf die Musik übertragen, so wäre unter diesem Aspekt wichtig, daß die Musik wieder einen organischen Fluß gewinnt, Kontakt zum Körper, zum Atmen und zu den Emotionen findet, und wieder einen Zeithorizont aufbauen kann. In der

Psychologie enthält Traumaheilung meist folgende Komponenten: In einem geschützten Raum unter mitfühlenden Menschen, die nicht verurteilen, wird der Traumatisierte an die fragmentierten und teilweise unzugänglichen Erinnerungen herangeführt, der Zeithorizont wird rekonstruiert, und er lernt wieder zu erzählen. Dabei kommt er neu in Kontakt mit seinen Gefühlen und findet wieder die Fähigkeit zu trauern - und zu vertrauen. „Buchstäblich alle Heilungsmethoden lenken den Überlebenden dahin, zu irgendeinem Zeitpunkt der Genesung eine persönliche Erzählung zu konstruieren.“ (Shay) Erzählen bedeutet für den Einzelnen die „Vergesellschaftung des Traumas“, und dafür müssen auch die Gefühle der Zuhörer berührt werden. „Ohne die Auslösung der Emotionen beim Zuhörer gibt es keine Vergesellschaftung des Traumas.“ Und dennoch: es wird nichts so sein wie vorher. „Was die Wiedergewinnung der Unschuld betrifft, so ist die posttraumatische Persönlichkeitsveränderung definitiv unheilbar.“ „Das Vergessen des Fronttraumas stellt kein legitimes Therapieziel dar.“ (Shay) So wird sich auch bei traumatischen Erfahrungen, die auf die Gesellschaft als ganze ausstrahlen, der Zustand vorher nicht wiederherstellen lassen. Die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, die Weltkriege und der Holocaust, dürfen nicht vergessen werden, und auch in der Musik werden diese Erinnerungen für immer Spuren hinterlassen.

Wäre es für einen Künstler möglich gewesen, sich von den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts nicht berühren zu lassen, oder wenigstens der Erstarrung zu widerstehen? Das Erstere wohl kaum, ohne unaufrichtig zu werden und ohne den Preis innerer Beschädigungen zu zahlen, die der Musik vieler traditionsverbundener Komponisten anzumerken sind. Insofern greift die konservative Kulturkritik zu kurz, die der Zwölftonmusik und der Avantgarde nach 1950 mit guten, prinzipiell richtigen Argumenten entgegentritt und doch die Logik der Entwicklung nicht verstanden hat, denn auf die Auseinandersetzung mit den Kriegstraumata haben gerade jene Kritiker sich niemals eingelassen. Vielleicht hat Adorno so ganz Unrecht nicht, wenn er über die neue Musik schreibt: „Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen.“ Nun, Schuld? Aber Dunkelheit sehr wohl, was nun wiederum nicht verhindern darf, daß die neue Musik sich einst wieder auf die Suche nach dem Licht macht.

In der Psychologie kennt man das Phänomen des „posttraumatic growth“, die Erfahrung, daß Menschen nach schwersten Traumata nicht nur in der Gesellschaft wieder lebensfähig werden, sondern über ihren Zustand vor der Traumatisierung hinaus seelisch wachsen, oft in spirituelle Dimensionen hinein; in diesem Bereich trifft man auf „Die spirituelle Dimension der Traumatherapie“, so der Titel eines Aufsatzes von Ursula Wirtz.

Die Zerstörung eines festgefügt Weltbildes, die Dissoziation des Ichs, die Öffnung des Bewußtseins für das Unbewußte und alle seine Dämonen, das Heraustreten aus den gewohnten Zeitabläufen – all dies birgt auch Wachstumsmöglichkeiten in sich. „Traumatisierte müssen aus der Unterwelt, dem Totenreich wieder auftauchen, wieder lebendig werden nach tödlicher Erstarrung (...)“ Im günstigsten Fall gehen aus einer Traumaheilung bzw. Traumatransformation Menschen hervor, die im Bewußtsein der eigenen Verletzlichkeit zu Mitgefühl und Humor finden, die im Bewußtsein der Zerbrechlichkeit des eigenen Ichs offen werden für ein Überschreiten des Ichs hin auf spirituelles Wachsen und transpersonale Erfahrungen, die ihr eigenes Leiden als „Teil des größeren Leidens“ sehen, „das alle Wesen miteinander teilen“ (Wirtz), die aus der Erfahrung des Zusammenbruchs des Zeithorizonts heraus über die Alltagszeit hinausdenken und Zeitlosigkeit im spirituellen Sinne in ihr Leben integrieren, gleichwohl aber über die Zeiterfahrung des Alltags-Ichs wieder verfügen.

Ob sich hier das Potenzial für eine weitere Entwicklung der Musik in eine andere Richtung verbirgt, wird die Zukunft zeigen. Die Reflexion über ihre Verstrickungen in die traumatischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts könnte die erstarrte Avantgarde aus der Sackgasse herausführen und den Weg frei machen für eine zeitgenössische Musik jenseits der Avantgarde, ohne daß die Avantgarde vergessen werden müßte.

Literatur:

- Wolfgang-Andreas Schultz: Damit die Musik nicht aufhört ..., Eisenach-Schneverdingen 1997, K.D.Wagner
- Wolfgang-Andreas Schultz: Das Ineinander der Zeiten, Berlin 2001, Weidler
- Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a.M.1976, Suhrkamp
- Aaron Antonovsky: Salutogenese, Tübingen 1997, dgvt-Verlag
- Hannah Arendt: Besuch in Deutschland, Berlin 1993, Rotbuch
- Pierre Boulez: Wille und Zufall, Stuttgart 1977, Belser
- Jean Claire: Die Verantwortung des Künstlers, Köln 1998, DuMont
- Fischer / Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie, München-Basel 1999, Reinhardt
- Anselm Gerhard: Die Verstärkung der Oper, Stuttgart 1992, Metzler
- Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten, Frankfurt a.M. 1996, Fischer
- Judith Herman: Die Narben der Gewalt, Paderborn 2003, Junfermann
- Eva-Maria Houben: gelb – Neues Hören, Saarbrücken 1996, Pfa
- Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, Frankfurt a.M. 1994, Suhrkamp
- Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967, Piper
- Jürgen Müller-Hohagen: Verleugnet, verdrängt, verschwiegen, München 2005, Kösel
- Gerhard Scheit: Dramaturgie der Geschlechter, Frankfurt a.M. 1995, Fischer
- Roger Scruton: The Aesthetics of Music, Oxford 1997, Oxford University Press
- Jonathan Shay: Achill in Vietnam, Hamburg 1998, Hamburger Ed. HIS
- Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik, Band 4, Köln 1978, DuMont
- Peter Niklas Wilson: Filtern, Strukturieren, Speichern, in: Musiktex-te 99, Köln 2003
- Ursula Wirtz: Die spirituelle Dimension der Traumatherapie, in: Transpersonale Psychologie und Psychotherapie 2003 / 1
- Hans Zender: Happy New Ears, Freiburg 1991, Herder
- Die Urkatastrophe des Jahrhunderts, Spiegel special 1/2004 (Bruno Schrep u.a.)

Dieser Text ist veröffentlicht in:

„Lettre International“, deutsche Ausgabe Nr. 71, Winter 2005 (Berlin 2005), S. 92 – 97.
Da das Urheberrecht bei mir liegt, darf dieser Text nach Belieben kopiert und weitergegeben werden.

Wolfgang-Andreas Schultz