

Karlheinz Essl

Plädoyer für das offene Kunstwerk

1 Brief an Willi Reich vom 24.8.1941; in: *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich Wien 1960, S. 69. ↑

2 John Cage, *Composition as Process* (1958); in: ders., *Silence*, London 1978, S. 18 ff. ↑

3 Theodor W. Adorno, *Anton von Webern* (1959); in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16, Frankfurt/Main 1978, S. 122. ↑

4 György Ligeti, *Form* (1966); in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, hrsg. von Ernst Thomas, Bd. X: *Form in der Neuen Musik*, Mainz 1966, S. 28. ↑

5 cf. Gottfried Michael Koenig, *Aleatorische und serielle Verfahrensweisen in der Elektronischen Musik* (1965); in: ders., *Ästhetische Praxis*, hrsg. von Stefan Fricke und Wolf Frobenius, Bd. 2, Saarbrücken 1992, S. 300 ff. ↑

6 cf. Karlheinz Essl, *Zufall und Notwendigkeit. Anmerkungen zu Gottfried Michael Koenigs Streichquartett 1959 vor dem Hintergrund seiner*

Zur historischen Dialektik von Werk und Prozeß: Die Frage für und wider das Kunstwerk ist nicht neu. Bereits in den 20er Jahren hatten die Surrealisten und Futuristen heftige Polemiken gegen das Kunstwerk geritten, die ihre Fortsetzungen in den 50er Jahren fanden, als John Cage die gerade im Wiederaufbau befindliche Neue Musik nachhaltig verstörte. Auf der einen Seite hatte man es mit »emphatischen« Kunstwerken zu tun, die in ihrer Komplexität naturhaft-chaotische Züge anzunehmen schienen – ich denke da an Stockhausens unübertroffenen *Gruppen für drei Orchester* (1955-57). Auf der anderen Seite des Spektrums fanden sich Kompositionen wie Cages gleichfalls unübertroffener Klavierzyklus *Music of Changes* (1951), der sich dem Zufall verdankt, welcher – nach orthodoxer Deutung – den Gegenpol zum Werkhaften-Gewollten darstellt.

An ihrer Oberfläche erscheinen beide Werke durchaus ähnlich: vielschichtig und bis zum Äußersten differenziert. Wer käme beim ersten Hören schon auf die Idee, daß das eine vollständig im Sinne der »integralen Reihentechnik« determiniert wurde, während das andere durch Befragung des altchinesischen Orakelbuches *I Ging* entstanden ist?

Bevor ich nun selbst Stellung beziehe, möchte ich versuchen, die Charakteristika eines Kunst-Werkes und seiner Antithese – des Prozesses – herauszuarbeiten.

Werk

Ein Kunstwerk im emphatischen Sinne – ein »opus perfectum et absolutum« – ist unantastbar. Mächtig und monolithisch steht es da, unerschütterlich, von eindrucksvoller Größe und Gehabe. In seiner Geschlossenheit und Vollkommenheit ist es einem Gesetzestext (sowohl im juristischen als auch im religiösen Sinne) vergleichbar, wie zum Beispiel die Thora: diese ist zwar offen für vielfältige Interpretationen, darf aber selbst nicht verändert oder in Frage gestellt werden. Der Buchstabe ist heilig. Es ist wenig verwunderlich, daß es Anton Webern war, der den Gesetzescharakter der Musik thematisierte, als er 1941 über seine *II. Kantate*, op. 31, schrieb: »Im Platon habe ich gelesen, daß »Nomos« (Gesetz) auch die Bezeichnung für

kompositionstheoretischen Überlegungen; in: *Musik-Konzepte*, Bd. 66, *Gottfried Michael Koenig*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1989, S. 35-76. ↑

7 cf. Karlheinz Essl, *Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus*; in: *Positionen*, hrsg. von Gisela Nauck, Heft 11 – Mind Behind, Berlin 1992, S. 2-4. ↑

8 Ligeti, in: *Form*, a.a.O., S. 33. ↑

9 cf. Karlheinz Essl, *Aspekte des Seriellen bei Stockhausen*; in: *Almanach Wien modern 89*, hrsg. von Lothar Knessl, Wien 1989, S. 90-97. ↑

10 *In the Cage* (1988), Performance für 3 Sprecher/innen (Ms.). ↑

11 *Helix 1.0* (1986) für Streichquartett, TONOS Musikverlags GmbH, Darmstadt. ↑

12 *Entsagung* (1991-93) für Flöte, Baßklarinette, präpariertes Klavier, Schlagzeug und vierkanalige interaktive Live-Elektronik, TONOS Musikverlags GmbH, Darmstadt. ↑

13 *Lexikon-Sonate* (1992 ff.) interaktive Realtime-Komposition für computergesteuertes Klavier (Ms.). ↑

14 Umberto Eco, *Das Offene Kunstwerk* (1962), dt. von Günter Memmert, Frankfurt/Main 1977, S. 57. ↑

›Weise‹ (Melodie) war.«¹

Prozeß

Als Gegenbegriff zum vielerorts verdächtig gewordenen Kunstwerk hat sich seit Cage der Begriff »Prozeß«² eingebürgert, der jedoch in seiner Mißverständlichkeit nicht unproblematisch ist. Während er in den Naturwissenschaften das Streben auf ein bestimmtes Ziel hin bedeutet (und im Sinne von »Entwicklung« ein teleologisches Moment besitzt), meint Cage aber das krasse Gegenteil: nicht zielorientiertes Vorwärtsschreiten, sondern absichtsloses Flanieren.

Die zeitliche Ausdehnung eines *Prozesses* ist zumeist unbestimmt (im Unterschied zum exakt determinierten *Werk*). Seine formale Erscheinung ist vage und – »offen«: das feste Beziehungsgefüge des *Werkes* wird zugunsten einer mehr oder weniger expliziten »Losigkeit« (Morton Feldman) fallengelassen. Während sich Werke dank ihrer Geschlossenheit und textuellen Eindeutigkeit hervorragend reproduzieren lassen (was dem bürgerlichen Konzertbetrieb entgegenkommt), verweigern sich Prozesse dieser Verdinglichung: sie erscheinen einmalig und jedes mal anders, neu.

Die Hauptmerkmale von *Werk* und *Prozeß* lassen sich folgendermaßen gegenüberstellen:

›
›

Werk

geschaffen
gestaltet
geschlossen
endlich
reproduzierbar
ziel-orientiert

Prozeß

verursacht
generiert
offen
unendlich
irreproduzibel
weg-orientiert

Ich möchte nun die These aufstellen, daß es reine Werke ebensowenig gibt wie reine Prozesse. Was ich soeben beschrieben habe, sind Idealformen, die unter Laborbedingungen isolierbar sind, in der irdischen Realität jedoch nicht vorkommen können. Zwei Ursachen sind dafür verantwortlich zu machen: system-immanente und wahrnehmungs-psychologische. Im Folgenden möchte ich nun aufzeigen, daß einerseits Werke mit Prozessen konvergieren, und umgekehrt.

Werk => Prozeß

Gerade das hochgradig Organisierte (also das Werk par excellence) verliert seine Einmaligkeit und schlägt um ins indifferent Graue, wenn die

15 cf. Gilles Deleuz und Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980. ↑

16 cf. Karlheinz Essl, *Lexikon-Sonate. An Interactive Realtime Composition for Computer-Controlled Piano*; in: *Proceedings of the II Brazilian Symposium on Computer Music* (Canela/Brasilia 1995). – ders., *Lexikon-Sonate. Darmstadt-Lecture 1994*; in: *ton-gemisch. darmstadt-lectures*, hrsg. von Lothar Knessl, Wien 1994/95. Beide Artikel sowie weitere Informationen über die Lexikon-Sonate können über das World-Wide Web abgerufen werden (<http://www.ping.at/users/essl/works/Lexikon-Sonate.html>). ↑

Determination zu weit getrieben wird. Dies wurde bereits von Adorno an Weberns Spätwerk beobachtet, über das er sich folgendermaßen äußert:

»Die Fülle der ins Material zurückverschobenen Relationen (...) scheint auf Kosten der Fülle des eigentlichen Komponierens zu gehen. Harmonisierung und Polyphonie werden dem klanglichen Phänomen nach immer ärmer, auch die rhythmischen Gestalten kahler, unplastischer, monoton fast aus starren Notenwerten gefügt. Wer nicht wüßte, was an Kompositionsvorgängen und Modifikationen in diesen Stücken sich abspielt, schöpfte den Verdacht des Mechanischen.³

Einige Jahre später machte György Ligeti eine ähnliche Beobachtung, als er in seiner Kritik an der seriellen Musik den »Umschlag allzu fortgeschrittener Differenzierung ins Indifferente«⁴ konstatierte.

Hervorgerufen wird dieser Umkippeffekt durch ein lebensnotwendiges Regulativ unserer Wahrnehmung: bei struktureller Überorganisation kann die Fülle von Information nicht mehr kognitiv verarbeitet werden. Dies führt zu einem Umschlagen von Ordnung in Beliebigkeit und somit zu einem Zustand, den wir als Unordnung *empfinden*. Darin konvergiert das Werk mit dem Prozeß. Dieser Umstand wurde freilich von manch wachem Komponisten – lange vor Ligetis scharfsinniger Analyse – selbst erkannt. Er führte etwa bei Gottfried Michael Koenig zur Substituierung von seriellen Ordnungsmechanismen durch aleatorische Auswahlprinzipien – und damit zur Auflösung des Reihendenkens⁵. Durch die bewußte Anwendung von Zufallsoperationen konnte paradoxerweise gerade das gerettet werden, was die »integrale Reihentechnik« preisgegeben hatte: intendierter Ausdruck und die tatsächliche Verfügbarkeit über die kompositorischen Mittel⁶

Prozeß => Werk

Umgekehrt aber kann im Wahrnehmungsvorgang ein Prozeß Eigenschaften eines Werkes annehmen, da nämlich – wieder ein lebenswichtiges Kognitionsphänomen – Bezüge und damit Sinn selbst dort konstruiert werden, wo sie per se nicht vorhanden sind.⁷ Das absolut Offene, Nicht-Intendierte gewinnt so Momente von Korrelation, die im ursprünglichen »Text« selbst nicht enthalten sind. Als ei3vorfnrückliches Beispiel ist mir eine Aufführung von John Cages *Music for...* (1984 ff.) in Erinnerung, die 1988 anlässlich eines Gesprächskonzertes im Wiener Konzerthaus stattgefunden hatte. Obwohl ich die Stimmen mit den Musiker einzeln einstudiert hatte, war ich doch bei der ersten Gesamtprobe erstaunt über die Vielfalt an musikalischen und gestischen Beziehungen, die sich quasi von selbst einstellten und die ich aus der bloßen Kenntnis der Stimmen (die bekanntlich keiner gemeinsamen Organisation unterliegen) mir niemals hätte erträumen lassen. Ligeti bezeichnet dieses Phänomen als »malgré lui«-Zusammenhang und führt weiter dazu aus:

»Jede Art der mit allgemeiner Vorformung arbeitenden Methoden, welche

Direktiven auch immer angewandt werden, produziert auf der Ebene der erklingenden Musik außer der Isolation der Einzelmomente auch Zusammenhänge, die von der jeweiligen Methode nicht intendiert waren, sich im Ergebnis gleichsam von selbst einstellen.«⁸

Werk <=> Prozeß

Soweit nun zur historischen Situation. Seit den Diskussionen über den Werkbegriff in den 50er Jahren sind viele Jahrzehnte vergangen. Offene Formen und Aleatorik, mittlerweile zum etablierten Handwerkszeug der jungen Komponistengeneration gehörend, haben über Brian Eno und die »Ambient Music« gar Einzug in die Populärmusik gefunden. Die Verstörung, die sie einst ausgelöst hatten, ist den »weichen« Prozessen abhanden gekommen. Im Gegenteil: meist wirken sie besänftigend und beruhigend – Seelenfutter für die »New Age Generation«? Das Weihevollere, oftmals Attribut des Werk-haften, scheint sich nun auch der Prozesse zu bemächtigen. Aber zeigt sich nicht wiederum in den »harten« Werken die Perpetuierung eines romantischen Künstlerideals, daß heute unter keinen Umständen mehr aufrecht zu halten ist? Drückt sich darin nicht ein Rückzug in den sicheren Elfenbeinturm aus? Eine Furcht vor dem Fremden und Unbekannten, die Angst vor dem Verlust der absoluten Kontrolle?

»Das offene Kunstwerk«

Die Frage, ob nun dem Werk oder dem Prozeß der Vorrang gegeben werden soll, stellt sich für mich nicht. Wie ich bereits gezeigt habe, nähern sich die beiden Antipoden in mannigfacher Weise aneinander an. So kann es sich nur um eine ideologische Frage handeln, ob sich ein Komponist für oder gegen das Kunstwerk entscheidet.

Ich möchte deshalb für eine neue Sichtweise plädieren, die Werk und Prozeß nicht als Widersacher gegeneinander ausspielt, sondern die Polarität dieser beiden Wesensformen in sich vereint. Werk und Prozeß ließen sich demnach – ganz im Sinne des seriellen Denkens⁹ – als Extremwerte auffassen, zwischen denen vielfältige Zwischenstufen und Übergangsformen denkbar sind.

So gibt es in meinem eigenen Schaffen neben Kompositionen, die als »offene Prozesse« konzipiert sind (wie zum Beispiel das Sprechstück *In the Cage*¹⁰) auch »strenge Werke« (etwa das Streichquartett *Helix 1.0*¹¹). Dazwischen finden sich alle Arten von Übergängen und Hybriden: Werke mit Prozeßcharakter (wie *Entsagung*¹²) und Prozesse mit Werkcharakter (*Lexikon-Sonate*¹³). Der Grad von Werk- bzw. Prozeßhaftigkeit verschiebt sich von Komposition zu Komposition – oftmals auch innerhalb eines Stückes.

Damit möchte ich an den Begriff des »Offenen Kunstwerkes« anknüpfen, den Umberto Eco Anfang der 60er Jahre geprägt hat. Offene Kunstwerke sind demnach:

»1) *Kunstwerke in Bewegung* – gekennzeichnet durch die Einladung, gemeinsam mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*;

2) Werke, die zwar physisch abgeschlossen, aber dennoch »offen« sind für ständige Neuanknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption (...) entdecken und auswählen soll;

3) jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten ist, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.«¹⁴

Auch wenn sich Eco's Konzept des »Offenen Kunstwerkes« in erster Linie auf geschlossene Werke bezieht, die durch ihre Komplexität vielfältige Lesarten erlauben und so den Betrachter zum Mitschöpfer machen, möchte ich ihn auch auf offene Prozesse ausdehnen; und zwar auf solche, die es dem Hörer aufgrund ihres inneren Reichtums ermöglichen, Sinnbezüge und Relationen zu »konstruieren«, wodurch sie wiederum Züge von Werkhaftigkeit annehmen.

Ein solches »Offenes Kunstwerk« ließe sich als unbekannte Landschaft beschreiben, die den Rezipienten zu eigenen Erkundungsmärschen einlädt. Eine »terra incognita«, durch das sich ein Netzwerk von Wegen zieht. Entlang dieser Pfade (und auch abseits davon) gibt es Mannigfaches zu entdecken. Und doch ist der Besucher nicht völlig auf sich gestellt: immer wieder findet er Orientierungsmarken und Wegweiser, Fluchtpunkte und Richtungspfeile. Das bereits Erlebte wird bestimmend für den weiteren Verlauf der Reise – die Fortführung eines Weges wird fallengelassen, weil sich vielleicht am Horizont eine Fata Morgana ankündigt, der nachgespürt werden will.

Anstelle von eindeutigen, linearen Lesarten wäre ein solches »offenes Kunstwerk« prinzipiell vieldeutig und seiner Struktur nach einem Hypertext vergleichbar. Weil darin verschiedene Vorgänge gleichzeitig ablaufen, die der Rezipient – wahrnehmend – aufeinander bezieht und interpretiert, ist er zu einem ständigen Springen zwischen den verschiedenen Sinnebenen (»Mille plateaux«¹⁵) herausgefordert. Ein Vorgang, der auch beim oftmaligen Hören immer anders ausfallen kann, wie bei einem Vexierbild, dessen Ebenen je nach Blickwinkel hin- und herspringen. Erst im aktiven Vorgang des Betrachtens entsteht so – in einem zeitlichen Abtastvorgang – eine persönliche, *erlebte* »Fassung« des Werkes.

Lexikon-Sonate

Als Beispiel dafür möchte ich meine *Lexikon-Sonate* (1992 ff.)¹⁶, eine unendliche, interaktive Realtime-Komposition für computer-gesteuertes

Klavier, anführen. Dieses Stück existiert nicht als fixierter Notentext, der von einem Pianisten interpretiert werden kann, sondern manifestiert sich als Computerprogramm, das erst im Moment des Erklingens eine jeweils neue Variante des Stückes generiert und auf einem Player Piano spielt.

Die *Lexikon-Sonate* ist nicht reproduzierbar. Sie erscheint ungerichtet und »offen« – als typischer Prozeß. Dennoch besitzt sie Eigenschaften eines Werkes. Es gibt charakteristische, wiedererkennbare, formbildende Momente, die durch 24 verschiedene Programmodule hervorgebracht werden. Jedes davon erzeugt in unendlichen Varianten eine charakteristische musikalische »Gestalt«. Die strukturelle Definition dieser »Gestalten« ist klar umrissen; dennoch werden sie an ihren Rändern unscharf und können sich dort in einen anderen Typus verwandeln.

Als Beispiel sei ein Akkordgenerator genannt, der unter gegebenen Umständen auch einstimmige Akkorde (was für eine herrliche Paradoxie!) spielen kann, wodurch der Akkord mit der Melodie konvergiert. Oder ein Trillergenerator, der das traditionelle Trillermodell (rasches Alternieren zweier benachbarter Skalentöne) erweitert, indem er bis zu 8 Töne rasch permutiert, wodurch sich (je nach Art dieser Töne) Konvergenzen mit Akkordzerlegungen bzw.-figurationen oder (je nach Trillertempo) mit Melodien einstellen.

Ein weiterer Aspekt in Hinblick auf Werkhaftigkeit besteht darin, daß die generierten Modellvarianten *Allusionen* an bereits existierende Musik hervorrufen können. Ohne daß irgendwelche Zitate eingesampelt wurden, erinnert sich die Musik gleichsam an Topoi aus dem Fundus der Klaviermusik von Johann Sebastian Bach über Beethoven, Schubert, Schönberg, Webern, Boulez, Stockhausen bis hin zu Cecil Taylor. Diese Topoi wurden strukturell analysiert und als Algorithmen implementiert, die – mit Hilfe von Zufallsoperationen innerhalb vorgegebener Grenzen - unendlich viele Varianten synthetisieren können.

In der *Lexikon-Sonate* laufen immer mehrere Strukturgeneratoren parallel, lösen sich ab und verschwinden wieder, um neuen Modellen Platz zu machen. Dabei durchdringen sie sich und bilden übergeordnete Meta-Strukturen, die vieldeutig und gerichtet zugleich erscheinen. Und wie in einem Lexikon verweisen die unzähligen »Artikel« aufeinander, damit einen musikalischen Hypertext bildend, in dem sich der Hörer verlieren und sich selbst begegnen kann.

Mit der *Lexikon-Sonate* habe ich ein radikales Beispiel für das »Offene Kunstwerk« vorgeführt, das gänzlich auf das verzichtet, was ein Werk im emphatischen Sinne charakterisiert: textuelle Geschlossenheit und damit Notation. Gleichwohl lassen sich gänzlich andere »Operativprogramme« (Eco) denken und erfinden, in denen die unerschöpfliche und reiche Dialektik von Werk und Prozeß einen fruchtbaren Niederschlag findet. Es liegt nun an den Komponisten selbst, diese Möglichkeiten ästhetisch einzulösen.

© positionen, 26/1996, S. 57-59