

Steffen Schleiermacher

Komm ins Offne, Freund?

Immer wieder frage ich mich, vor allem beim Erarbeiten, doch auch beim Hören von »Werken« mit »offenen«, »mobilen«, »Prozeß-« oder was auch immer für Formen, was das nun eigentlich sei: das »Werk«. Und was der Komponist eigentlich »offen« läßt. Für wen »offen«? Ich stehe einem unübersehbaren Spektrum von Ideen gegenüber, die in irgendeiner Art und Weise »Offenheit« für sich reklamieren: von der Baukastenmethode, bei der man nach einem – manchmal ziemlich undurchsichtigen – Fahrplan einzelne Bruchstücke aneinanderreihen muß über verschiedenste Realisierungsmöglichkeiten von Simultanereignissen bis hin zu ziemlich abstrakten, meist außermusikalischen Vorgaben wie Texten oder Grafiken, die (scheinbar) alle Möglichkeiten implizieren.

Bei der Baukastenmethode ist die Offenheit zumeist sehr begrenzt: zu wählen ist eigentlich nur eine Reihenfolge aus einer ungeordneten (?) Menge von einzelnen Partikeln, manchmal beeinflußt die Wahl der Reihenfolge auch den Charakter des nächstfolgenden Partikels. So steht es zumindest geschrieben. Aber – was heißt Beeinflussung in diesem Falle? Und was heißt »offene« Form? Alle (oder zumindest viele) Varianten sind möglich. Der Komponist gibt vor, keine zu bevorzugen oder keine zu benachteiligen. Er scheut davor zurück, eine Dramaturgie festzulegen, eine eindeutige Richtung des musikalischen Verlaufs. Jede Aufführung soll eine andere Version des Stückes zum Klingen bringen. Doch zumindest ein Aspekt dieser Idee scheint mir für den Rezipienten problematisch: Die Erkennbarkeit dieser Idee. Ich erkenne unterschiedliche Reihenfolgen nur dann, wenn ich einerseits mehrere Möglichkeiten der Realisation höre und andererseits die einzelnen Partikel in irgendeiner Weise auf Wiedererkennbarkeit angelegt sind. Eine zufällige Aneinanderreihung bringt eine – nun bestimmte – Aufeinanderfolge, also eine Art Dramaturgie. Jedes Ereignis höre ich in Bezug auf das Vorhergehende – und sei es in sehr allgemeinen Begriffen wie »schneller als...«, »höher als...«, »leiser als...« o.ä. Jede Aufeinanderfolge (Dramaturgie) ist somit irgendwie »sinnvoll«, auch wenn sie sich nicht mit »durch Nacht zum Licht« verbalisieren läßt.

So scheint mir jedesmal wieder ein »Werk« zu entstehen, ob der Komponist will oder nicht. Falls sich jemand als Beschützer des klassischen Werkbegriffs sieht und diesen gegen einen etwas weitergefaßten verteidigen zu müssen glaubt – oder umgedreht, die »Errungenschaft der Mobilität« vom Ruch der Tradition freihalten will, so muß er halt einen anderen Begriff suchen (aber: »Mit Worten läßt sich trefflich streiten, mit Begriffen ein System beschreiben...«). Aus der Idee von der Vielzahl der Möglichkeiten gerinnt im Augenblick der Aufführung ein Werk, das jetzt und hier nur

so und nicht anders ist. Daß es auch anders verlaufen könnte, ist im Augenblick der Aufführung eigentlich nicht relevant. Zudem würden andere Aufführungen (Reihenfolgen) nicht wesentlich anders klingen – die Partikel sind doch eben nicht auf Wiedererkennbarkeit ausgerichtet, Veränderungen sind zudem in manchen Konzepten der Baukastenmethode ausdrücklich vorgeschrieben, die Partikel selbst kaum faßbar und erinnerbar. Ich frage mich immer wieder: warum dann eigentlich »offen«?

Der Einzige, der eine begrenzte Wahl hat, ist der Interpret. Und in den meisten Fällen wird er sich eine Version (oder auch mehrere) erarbeiten und aufführen. Der Moment der Offenheit ist da doch recht kurz. Nur eine Spielerei, etwas philosophisch belastet? Ein Stück »Lesemusik« für Theoretiker, an deren klangliche Realisierung gar nicht – in erster Linie – gedacht ist? (»Wenn die innere Struktur der Komposition stimmt, ist die klangliche Hülle egal ...??«) Oder interessiert den Komponisten die soziale und psychische Befindlichkeit des Interpreten? Etwa des Hörers? Und – unterschiedliche Versionen des gleichen Stückes ermüden schnell: entweder ist das Ausgangsmaterial so abstrakt, daß man es nicht erkennt, nicht als solches – gar noch in Varianten – identifiziert, quasi sein Schicksal verfolgend; alles klingt permanent ähnlich, jegliche Bezüge sind zufällig (es scheint mir töricht, zu behaupten, daß es dort keinerlei Bezüge gibt, wo keine gewollt sind), das Interesse des Ohres wird ständig wachgehalten, aber trotzdem in die Irre geleitet, als Resultat erklingt ein detailliert durchstrukturierter, dennoch auswechselbarer, meist zerklüfteter Klangteppich, der nur den Moment gutheißt, den Verlauf aber zu ignorieren scheint. Oder – andererseits – das Ausgangsmaterial ist zu konkret, besteht gar aus Zitaten, ist auf Wiedererkennbarkeit angelegt: Dann ermüdet die Beliebigkeit des Aufeinanderfolgens des Gleichen (wobei mir hier die Grenzen zur Collage sehr fließend zu sein scheinen).

Ich meine nicht, daß es etwa nicht hervorragende Kompositionen gäbe, die mit dieser Baukastenmethode arbeiten. Doch scheint mir, daß sie es meist trotz der Methode und nicht wegen der Methode sind. (Und bei den besten Stücken spielt dieser Gedanke - beim Hören – überhaupt keine Rolle!) Zwar lassen Komponisten zumeist alle Versionen gelten (solange sich der Interpret an den Bauplan hält), mir aber scheinen immer einige Versionen interessanter, abwechslungsreicher, farbiger als andere, stellen verwirrende dramaturgische Bezüge her durch bestimmte Aufeinanderfolgen (ob gewollt oder ungewollt, sei dahingestellt) - sind dies aber nicht alles Kategorien, die der Komponist durch die Baukastenmethode eigentlich ausschließen wollte? Wobei: Einem anderen Spieler oder Hörer erscheint eine andere Version interessanter, abwechslungsreicher, farbiger, stellt andere verwirrende dramaturgische Bezüge her durch bestimmte Aufeinanderfolgen. Setzt der Komponist vielleicht auf diese Vielheit der Möglichkeiten, die doch über das »normale Maß« an Interpretationsdifferenzen, die bei jeder Aufführung jeglicher Musik eine große Rolle spielen, hinausgehen? Oder will er den potentiellen Hörer dadurch verunsichern, daß dieser (im Idealfalle) um den möglichen Variantenreichtum weiß und diesen quasi als Matrize beim Hören im Hinterkopf behält, sich der Einmaligkeit und (theoretischen) Nichtreproduzierbarkeit des Moments bewußt ist? Verweise auf offene Formen bzw. deren Entsprechungen in anderen Künsten (besonders Literatur wird oft herangezogen) sagen mir mehr aus über den Kunst- und Phantasienotstand des Verweisers und über seine Befangenheit in diverse »Gleichheitstheorien« vom Stand des Materials oder einer suggerierten einheitlichen (Un-)Geistesentwicklung als über tatsächliche Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit (und Sinnlichkeit) der Idee. Oder spielt

auch Angst eines Komponisten vor der Eindeutigkeit mit einer Rolle und somit vor der Verantwortung – es gibt ja schließlich immer andere Versionen, die man im Notfalle für die eigentlich besseren erklären kann...? Wobei die Verantwortung bei offenen Formen bei weitem unübersichtlicher ist als beim autarken festgelegten Werk – ich bin dann als Komponist auch für mir vielleicht unliebsame Folgen meines Tuns dingfest zu machen, etwa für den übermäßigen Raub von Hör-(=Lebens)zeit meiner Mitmenschen...

Die musikalische Grafik oder ein – notenloser – Text oder Bauplan lassen dem Interpreten im ersten Moment scheinbar größere Freiheiten. Doch jegliche Art von synästhetischer Improvisation hier außer Acht lassend – abgesehen von der Verpflichtung, nach eventuell gegebenen Regeln musikalischen Klang zu erschließen (nicht zu erfinden!) – stehe ich als Interpret vor den gleichen Problemen wie beim Baukasten: Ich habe die Aufgabe, aus einer Fülle von Material auszuwählen, Entscheidungen zu treffen (die natürlich meine, also individuelle, also bewußte, also gewollte, also abgewogene Entscheidungen sind), Ordnungen (= Aufeinanderfolgen) herzustellen – für einen einzigen konkreten Moment, nämlich den der Aufführung, der realen oder der gedachten. Und man kommt zu keinen anderen Ergebnissen als zu denen, die man gewollt hat (auch wenn es hier und da im Detail überraschende – den Interpreten beim Zusammenstellen des Stückes überraschende! – Momente und Klangfolgen gibt). Die Kreativität und den (für mich positiv besetzten) Spieltrieb des Interpreten – gegen jede Art von auch in neuer Musik verbreitetem hohlen Viruosentum – zu fördern, ist mir der greifbarste Aspekt jeglicher Art offener Form. Wenn man größeren Anteil an der Erschaffung von Irgendetwas hat, ist auch das Interesse und die Verantwortung diesem Geschaffenen gegenüber größer. Vorausgesetzt, man hat so viel Interesse, um sich damit überhaupt auseinanderzusetzen. Und man hat die Zeit dazu.

Lutoslawski sprach davon, daß er als Komponist gegenüber seinen Werken solche Sorgfalt walten läßt, daß er selbst für die ungünstigste Version einer (ehrlichen) Realisierung von aleatorischen Abschnitten geradestehen kann. Cage beklagte sich öfters, daß seine Partituren und Konzepte mißbraucht werden, daß er zunehmend schlechte Aufführungen seiner Werke hören und ertragen müsse, obwohl sich die Interpreten (im günstigen Falle) doch ziemlich genau an das gehalten hatten, was sie glaubten, aus den Anleitungen herausgelesen zu haben.

Was heißt »offen«? Für wen »offen«? Bis zu welchem Punkte »offen«? Als Hörer ist es mir letztendlich egal, wie es dazu gekommen ist, was ich da höre.

Oder irre ich mich?