

Der Zufall als System.

Zur Frage der Form in der aleatorischen Musik im Kontext einer Kritik an Umberto Ecos Modell des „Offenen Kunstwerks“.

*Es muss vermieden werden, daß ein einziger Sinn sich aufdrängt.*¹

Das Ideal einer offenen Form in der Musik ist nicht neu. Insbesondere die Vertreter der Neuen Musik haben sich ab Mitte des vergangenen Jahrhunderts verstärkt an solchen Konzepten versucht, die in ihren Augen dem Kunstwerk die Möglichkeit bieten sollten, sich mit jeder Reproduktion auf eine jeweils bisher nicht dagewesene Weise zu konstatieren und strukturieren. Ganz gleich, ob die zugrundeliegenden Kompositions- und Reproduktionssysteme ähnlich mancher Methoden John Cages auf reinem Zufall basieren - ich denke hier etwa an die Techniken des Pendelns oder die Nutzung von Unebenheiten im Notenpapier -, trotz teilweiser Chance zur Auswahl im Groben doch gleichzeitig im Einzelnen wie bei Karlheinz Stockhausens „*Klavierstück XI*“ fest determiniert sind² oder tatsächlich doch echte aleatorische³ Elemente wie Cages Münzwurf (Auswahl überschaubar, aber Ergebnis nicht zu erwarten) enthalten: Das letztlich reproduzierbare Produkt kann zu keiner Zeit vom Hörer ohne Partitur, schriftliche Kommentierungen oder gar mehrmalige Aufführung des Werks als offen nachvollzogen werden. Im Folgenden möchte ich in diesem Zusammenhang, dem Zusammenhang der Diskussion um eine mögliche offene Form in der Musik, Kritik an einigen Gedanken Umberto Ecos üben, die dieser in einer seiner zentralen Schriften, „*Das offene Kunstwerk*“, ausführt.

Die neuartigen strukturellen Beziehungen innerhalb der aleatorischen Musik - allgemein in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts - sowie den weiteren modernen Künsten werfen eine Vielzahl von Fragen auf. Speziell dem Problem der Rezeption dieser Werke widmet Umberto Eco deshalb seine Schrift „*Das offene Kunstwerk*“, die 1962 erscheinend die Aufsätze des Beitrags „*Das Problem des offenen Kunstwerks*“ zusammenfasst⁴ und die operativen Strukturen der zeitgenössischen Kunst untersucht. Darin erstellt er eine Theorie der Unbestimmtheit, die sich getreu seinen Ausführungen an vielfältigen Beispielen der Musik, Literatur, der darstellenden und bildenden Kunst nachweisen lasse.

Die zentrale Aussage Ecos ist, dass die modernen Poetiken, wie sie sich in den verschiedenen Künsten darstellen, strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen. Gleich sei all diesen Werken, dass sie eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft verkörpern würden. In diesem Signifikanten, dem Bedeutungsträger seien zugleich mehrere Bedeutungen, Signifikate enthalten.⁵ Nach Eco ist diese Mehrdeutigkeit eines der ausdrücklichen Ziele der

¹ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 37.

² Die Spielanweisungen Stockhausens sehen vor, die 19 verschiedenen Notengruppen, die auf einem großen Notenbogen verteilt sind, nach Belieben zusammenzufügen. Vgl. Stockhausen, Karlheinz: *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst anderer*. Bd. II: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1964, S. 70. Daraus resultiert, dass dem Reproduzenten nur die Wahl zur Kombination der Notengruppen gegeben ist, nicht jedoch die Entscheidung über das zu spielende Notenmaterial, das seinerseits festgelegt ist.

³ Werner Meyer-Eppler leitet den Begriff „aleatorisch“ Mitte der 1950er Jahre vom lateinischen „*alea*“ („Würfeln“) ab. Dabei definiert er aleatorische Vorgänge als solche, „*deren Verlauf im Groben festliegt, im Einzelnen aber vom Zufall abhängt*“. Vgl. Meyer-Eppler, Werner: *Statistische und psychologische Klangprobleme*. In: *Die Reihe: Informationen über serielle Musik*. Bd. I. Wien, 1955, S. 22.

⁴ Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 7.

⁵ Vgl. ebd., S. 8.

modernen Poetiken, wenn nicht gar der höchste zu realisierende Wert innerhalb dieser Systeme:⁶

Eine Idee erscheint umso individueller und stimulierender, je mehr Gedanken, Welten und Haltungen in ihr sich kreuzen und zusammentreffen. Wenn ein Kunstwerk viele Bedeutungen, viele Gesichter und Weisen, verstanden und geschätzt zu werden, aufweist, ist es am interessantesten und ein reiner Ausdruck der Persönlichkeit.⁷

Elementar wichtig für das Verständnis des Eco'schen Modells ist also das Bewusstsein für die Möglichkeit des Verlassens eines festen Standpunktes, einer festen Perspektive während der Rezeption.⁸ Dabei manifestiere sich, so Eco, die jeweilige Bedeutung erst durch die Mitarbeit des Rezipienten - das Kunstwerk an sich habe keine eigene Bedeutung.⁹ Jede Rezeption des Werks sei eine Interpretation sowie eine Realisation, da das Kunstwerk immer wieder neu produziert werde. Dennoch werde die Einmaligkeit des Werks auch durch die großen Massen der verschiedenen Interpretationen nicht angetastet. Im Prinzip sei so jede Form eigentlich eine sowohl abgeschlossene als auch offene, da das Werk verschiedene Weisen der Interpretation erlaube.¹⁰ Als Beispiele par excellence für offene Kunstwerke gelten ihm etwa die Arbeiten Kafkas oder James Joyces „Ulysses“.¹¹ Er zitiert Edmund Wilson:

Und wenn wir ihn [Joyces „Ulysses“] wiederlesen, können wir an jedem beliebigen Punkt einsetzen, als stünden wir etwas Festem gegenüber, einer Stadt, die tatsächlich im Raum existiert und in die man aus jeder Richtung eintreten kann.¹²

Von offenen Kunstwerken unterscheidet Eco sodann noch „offene Kunstwerke in Bewegung“. Darunter fasst er Werke, die nicht nur unterschiedliche Lesarten gestatten, sondern zudem auch bei jeder Reproduktion ihre Form ändern können.¹³ Zu diesen zählt er nicht nur musikalisch-aleatorische Werke, sondern etwa auch Mallarmés „Livre“.¹⁴ Das offene Kunstwerk in Bewegung biete die Möglichkeit des persönlichen Eingriffs - also in der Musik etwa des Interpretens. Diese Möglichkeit sei jedoch bereits im Prozess der Komposition vom Komponisten abgewogen:¹⁵

Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte. Denn die Mög-

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Ebd., S. 36.

⁸ Vgl. ebd., S. 8.

⁹ Vgl. ebd., S. 29f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 30.

¹¹ Vgl. ebd., S. 37f.

¹² Ebd., S. 39.

¹³ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 54.

*lichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt.*¹⁶

Offene Kunstwerke in Bewegung sind also nach Eco zusätzlich gekennzeichnet „durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das Werk zu machen.“¹⁷ Sie seien zwar nicht nur in der Musik vorzufinden¹⁸, jedoch - um ein Beispiel zu geben - im Gegensatz zu den Werken der Klassik etwa nicht abgeschlossen und ohne eindeutig organisierte Form. Stattdessen würden sie sich erst durch die Rezeption des Hörers manifestieren.¹⁹ Als Beispiele für offene Kunstwerke in Bewegung nennt Eco das schon angesprochene „Klavierstück XI“ Stockhausens sowie weiterhin Berios „Sequenza“ und Pousseurs „Mobiles“.²⁰

Die Strukturen, wie sie sich Eco innerhalb der modernen Künste darstellen, umschreibt dieser als „epistemologische Metapher“. Damit solle zum Ausdruck kommen, dass diese den Weisen, auf welche die zeitgenössische Kultur und Wissenschaft die Welt sehen, ähneln.²¹ Dieses Phänomen ist laut Eco in jeder Epoche zu beobachten.²² Daraus folgt, dass die Poetiken des Kunstwerks auch immer beeinflusst sind durch kulturbiographische Prozesse, durch das Erlernen von Mustern und Akzeptieren von Normen.²³ Somit versuche zwar der moderne Komponist einerseits, eine in sich geschlossene Form zu produzieren, die von jedem richtig verstanden werden könne, andererseits bringe der Rezipient eigene Erfahrungen mit in den Rezeptionsvorgang. Somit stellt Eco richtig fest, dass die Perspektive eines jeden Hörers eine andere sein muss.²⁴

Das Verstehen des Kunstwerks setzt nach Eco das Verstehen dessen Struktur voraus²⁵, und letztere bezeichnet nach ihm weniger die gegenständliche Form als das System der Relationen zwischen den einzelnen Werksebenen. Der Begriff beziehe sich also auf die Analysierbarkeit des Kunstwerks.²⁶ Kritisch ist daher oben genannte Bedingung zu sehen, denn - dies wurde bereits erwähnt - die Nachvollziehbarkeit der aleatorischen Werke, insbesondere deren Form gestaltet sich für den Konzertgänger enorm schwierig, sofern diesem nicht zufällig die Partitur sowie die Realisationsanweisungen vorliegen, kurzum: solange er nicht vorab in Kenntnis über die zugrundeliegende Systematik gesetzt wird. Daraus ergibt sich im Umkehrschluss, dass gerade die von Eco zitierte Vieldeutigkeit des Kunstwerks dem normalen Hörer verborgen bleiben muss.

Widersprüche ergeben sich bei der Lektüre Ecos Werks auch an anderen Stellen. So scheint gleich zu Beginn Eco seiner These selbst alle Grundlage zu entziehen, indem er zugibt:

¹⁶ Ebd., S. 55.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 57.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 29f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 55.

²¹ Vgl. ebd., S. 17.

²² Vgl. ebd., S. 46.

²³ Vgl. ebd., S. 22.

²⁴ Vgl. ebd., S. 30f.

²⁵ Vgl. ebd., S. 22f.

²⁶ Vgl. ebd., S. 14.

[...] es wurde wohl genügend deutlich gemacht, daß die Offenheit im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft eine Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit ist.²⁷

Die Frage muss gestattet sein: Welchen Nutzen haben da noch Ecos Ausführungen zum Modell des offenen Kunstwerks? Ist es nicht so, dass die von Eco vermeintlich entdeckte, vermeintlich neue Form der Offenheit in den Werken der modernen Künste - allen voran denen der aleatorischen Musik - sich lediglich deshalb als so neuartig uns darstellt, da ihre Strukturen uns fremd sind? Handelt es sich nicht um einen vollkommen alltäglichen Prozess, der sich immer dann einstellt, wenn sich frische Formen künstlerischen Ausdrucks oder wissenschaftlicher Erkenntnis entwickeln?

Ein ähnliches Missverständnis zeigt sich meiner Ansicht nach bei Ecos Annahme, die Offenheit der früheren seriellen Werke würde in der Elektronischen Musik noch einen Schritt weiter geführt. Hier komme zusätzlich noch die Neuerung hinzu, dass das traditionelle Instrumentarium ausgeschaltet und durch ein vollkommen neues ersetzt werde. Dies führe zu einem erhöhten Informationsgehalt. Die Frequenzen seien andere und das Ohr höre nicht mehr in spezifischen Mustern, wie sie für traditionelle Instrumente verbindlich sind.²⁸ Dem lassen sich, wie mir scheint, zwei Aspekte entgegenhalten: Erstens handelt es sich hier ebenfalls wieder um einen rein zeitlichen Prozess. Die Neuartigkeit der elektronischen Klänge wird mit der Zeit schwinden und sich ebenso festgefügt Traditionen zu unterwerfen haben wie das altbekannte Instrumentarium. Folglich ist das, was Eco hier so euphorisch darlegt, eine vollkommen normale Entwicklung, wie sie im Laufe der Musikgeschichte schon des Öfteren zu beobachten war und noch sein wird. Zweitens ist zu sagen, dass gerade die Elektronische Musik in ihrer Eigenschaft als Sonderfall der seriellen auf den Techniken der Reihensetzung aufbaut. Sprich: Es ist naheliegend, dass das Gros der Informationsvielfalt in der Elektronischen Musik sich aus der Verwendung dodekaphoner Stilmittel rekrutiert. Würden die Vertreter der Elektronischen Musik das neuartige Instrumentarium hingegen dazu einsetzen, Werke zu komponieren, denen das alte tonale System zugrundeliegt, so würde eben jene von Eco beschriebene Informationsdichte auch erheblich relativiert. Die Kompositionen wären in ihrer Form sofort interpretierbar.

Ecos detailliertes Konzept erhält vor allem auch dort Risse, wo er sich nur allzu deutlich in Bereiche vorwagt, die jeglicher wissenschaftlicher Grundlage - zumindest solcher, die er zum besseren Verständnis seiner Ideologie anbringen könnte - entbehren. So behauptet er etwa, dass *„jeder große Künstler innerhalb eines vorgegebenen Systems ständig die Regeln verletzt und neue formale Möglichkeiten und neue Forderungen der Sensibilität aufgestellt [habe].“*²⁹ Eine Erkenntnis, die zwar gut möglich, aber nicht gesichert ist.

Einen ähnlich bitteren, pauschalisierenden Beigeschmack offenbart seine herbe Kritik am „Durchschnittsmenschen“:

Im Grunde ist eines der Elemente der Krise, in der die heutige bürgerliche Gesellschaft sich befindet, die Unfähigkeit des Durchschnittsmenschen, aus den Systemen erworbener Formen auszubrechen, die ihm von außen her geliefert werden und die er sich nicht durch eigene Erforschung der Realität erworben hat.³⁰

²⁷ Ebd., S. 11.

²⁸ Vgl. ebd., S. 172.

²⁹ Vgl. ebd., S. 147.

³⁰ Ebd., S. 152.

Es gestaltet sich zunächst stets als schwierig und wissenschaftlich heikel, Mitglieder bestimmter sozialer Schichten in ihrer psychologischen Struktur sozusagen „über einen Kamm zu scheren“. Woher sollten wir wissen, welche spezifischen Erfahrungen zur Ausbildung bestimmter Verhaltensmuster im Individuum geführt haben? Dazu lässt sich fragen, ob eben jener „Durchschnittsmensch“ - ein im Übrigen geschmacklich äußerst unpassender Terminus - mit seinen erworbenen Verhaltensmustern nicht vielleicht sogar „besser“, im Sinne von „für seinen Organismus und seine Psyche zuträglicher“ - lebt als der vermeintlich höhergestellte Mensch, dem Eco also eine besondere Fähigkeit zur Kritik an Gesellschaft und Kultur zuspricht. Ob neue Formen und die damit einhergehende Anspannung im Rahmen der Interpretation von Kunst und Gesellschaft zu einem besseren, weil intensiveren Erfahren derselben führt oder dieses eben eher vereitelt, mag somit dahingestellt sein. Daher sollten entsprechende Argumente im Kontext der Entwicklung kunstspezifischer Thesen und Modelle keine Berücksichtigung finden.

Ebenso zu kritisieren ist folgendes Zitat Ecos:

*Man kann sich deshalb fragen, ob die moderne Kunst, wenn sie zum ständigen Zerbrechen der Modelle und Schemata erzieht - indem sie sich als Muster und Schema die Vergänglichkeit der Modelle und Schemata erwählt und die Notwendigkeit zur Abwechslung in ihnen, nicht nur von Werk zu Werk, sondern im Innern des Kunstwerks selbst -, nicht ein pädagogisches Instrument mit befreiender Funktion darstellen könnte; [...]*³¹

Sicher mag der gesunde Drang zu Kritik und mit Abstrichen auch Negation einerseits förderlich sein. Andererseits würde sich ein System, wie es Eco in diesen Zeilen darstellt, des Guten zuviel sein und letztlich schädlich wirken, da das Gegenteil von Festfahren- und Eingesperrt-Sein (in einem Modell oder Schema - warum nicht etwa dem traditionell-tonalen?) in der extremen Ausformung des Eco'schen Zitats Rastlosigkeit, Heimatlosigkeit bedeuten würde. Wenn wir alle Errungenschaften unserer Kultur in regelmäßigen Abständen in Frage stellen und verwerfen würden, würden wir dann nicht ein extrem destruktives, nihilistisches, ja misanthropes Verhalten an den Tag legen? Ist es daher nicht gerade wichtig, sich der positiven Erkenntnisse bewusst zu werden und diese regelmäßig auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen und sich ob ihrer beständigen Aktualität zu erfreuen? Ist es nicht eher sinnvoll - um wieder auf unser spezielles Problem der Form in der Musik zurückzukommen -, die neuen Formen als neue Blüten in unserem Garten der Musik zu betrachten, statt die alten Pflanzen wertlosem Unkraut gleich auszureißen und ihnen jedwede weitere Gültigkeit abzusprechen?

In diesem Zusammenhang halte ich insbesondere die auch von Eco oft zitierte Negation der Verbindlichkeit des tonalen Systems und der aus ihr sich generierenden einfacher strukturierten Formen für angreifbar:

*Das tonale System hat die Musikentwicklung vom Mittelalter bis heute beherrscht. Als System und gesetztes System (niemand glaubt heute mehr an die Tonalität als „natürliche“ Gegebenheit) hat es für den Musiker dieselbe Funktion erfüllt wie die Konvention „Reim“ für den Dichter. Der tonale Komponist gehorchte den Forderungen des Systems und kämpfte zugleich gegen sie an.*³²

Diese Annahme, die im Prinzip den Grundstein für Ecos andere Behauptungen, etwa die vorige darstellt, ist jedoch anzuzweifeln. Gerade der Formulierung und Entwicklung der das tonale System betreffenden Theorien ging zunächst voraus, dass auf natürliche - und

³¹ Ebd., S. 153.

³² Ebd., S. 260f.

im Übrigen völlig zufällige Weise - die Konsonanz entdeckt wurde. So berichten die Pythagoreer und später Boethius davon, dass Pythagoras die verschiedenen konsonanten Intervalle bei einem Spaziergang entlang einer Schmiede entdeckte, wo der Schmied Hämmer von unterschiedlichem Gewicht einsetzte. So führt Johannes de Grocheio aus:

*Wie Boetius erzählt, wurde jener [Pythagoras] gleichsam von göttlichem Geiste zu einer Werkstatt von Schmieden geführt. Als er dort von den Hammerschlägen her eine wunderbare Harmonie hörte, trat er zu ihnen hin und ließ die Hämmer in den Händen der Schläger auswechseln. So sah er, daß die Harmonie nicht durch die Kräfte der Schläger verursacht würde, und wußte dann, daß sie aus dem Verhältnis der Hämmer hervorginge. Als er fünf Hämmer untersuchte und sie wog, fand er einen zu einem anderen in der proportia dupla, wie sich 12 zu 6 verhält. Diese ergaben miteinander eine Konsonanz, die Oktave genannt wird. [...]*³³

Somit kann die Behauptung, das tonale System sei eine rein künstlich hergestellte Schablone, nicht gehalten werden. Die ihm natürlich angeborenen tonalen Präferenzen des menschlichen Gehörs wurden lediglich in ein System übertragen, jedoch kann nicht die Rede davon sein, dass sie - besagte Präferenzen - sich aufgrund eines künstlich hergestellten Systems erst entwickelt hätten.

Tonalität als ein limitierendes System zu beschreiben, halte ich folglich für schlichtweg unangemessen. Vielmehr scheint der geneigte Hörer - wie in diesem Falle Eco - der traditionellen Intervallbeziehungen überdrüssig geworden zu sein - übrigens auch ein Prozess, den wir regelmäßig im Alltag beobachten können, etwa wenn wir ein bestimmtes Musikstück für einige Zeit allzu regelmäßig und oft konsumiert haben. Umso erstaunlicher, dass Eco seinerseits die zuvor beschriebene Legende von der Entdeckung der Konsonanz später sogar in einem seiner eigenen Werke, „*Kunst und Schönheit im Mittelalter*“, erwähnt.³⁴ Aber auch die These, dass der Künstler durch Zerbrechen des alten Kommunikationssystems sicherstelle, seine Zuhörer nicht zu betrügen³⁵, leitet sich von eben diesem irrtümlichen Glauben an ein aufgezwungenes tonales System ab - ein Irrglauben, der vielen musiktheoretischen Aufsätzen des Diskurses um die Neue Musik zueigen ist.

Als besonders trügerisch empfinde ich daneben die grundsätzliche Annahme Ecos, ein tonales System biete keine Möglichkeiten der Überraschung - eine Theorie, die der Legitimation der Neuen Musik, also etwa der aleatorischen, als pädagogischem Instrument dienen mag:

*Das musikalische System, das er [der Künstler] ablehnt, ist scheinbar noch kommunikativ, in Wirklichkeit aber verbraucht: es produziert Klischees, regt Modelle standardisierter Reaktion an.*³⁶

Wenn wir aber nun ein Stück traditioneller Tonkunst in einer bestimmten Tonart annehmen, so haben wir auch dort an bestimmten Stellen die Chance - ähnlich den Techniken in den indeterminierten Werken -, zwischen mehreren Möglichkeiten zu wählen. Hier im tonalen System sind es die unterschiedlichen Tonstufen, die Funktionsstufen innerhalb der jeweiligen Tonart. Der Komponist kann frei entscheiden, welche der Optionen zu wählen

³³ Zitiert nach: Keil, Werner (Hrsg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, 2007, S. 43f.

³⁴ Vgl. Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München: Carl Hanser Verlag, 1991, S. 52.

³⁵ Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 263.

³⁶ Ebd.

ist. Vorstellbar wäre sogar ein aleatorisch komponiertes tonales Stück ähnlich Stockhausens „*Klavierstück XI*“, also ein solches, das dem Interpreten diverse tonal durchkomponierte Wege zur Verfügung stellt. Mit Sicherheit ließen sich auch die deutlicher vom Zufall geprägten Methoden Cages auf das tonale System übertragen. Insofern stellt sich sogar die Frage, ob wir es in einem traditionell-tonalen System nicht bereits seit Langem auch mit aleatorischen Prozessen zu tun haben, die lediglich im Laufe der Musikgeschichte den Weg von vollkommener Neuerung zu einer gewissen Vertrautheit hinter sich gelassen haben - ein Weg, den die Neue Musik im Laufe der Zeit genauso gehen wird.

Apropos Cage: Wie bereits erwähnt hat nach Eco ein offenes Kunstwerk bestimmte strukturelle Eigenschaften, die es dem Rezipienten erlauben, die Perspektive zu wechseln. Die Frage, die sich daraus nun für Cages Arbeit ableitet, lautet: Wo finden wir solcherlei Strukturen etwa in seinem stillen Stück „4'33“? Wir haben es mit einem Werk zu tun, das dem unvorbereiteten Hörer, wie mir scheint, Probleme bereiten muss, überhaupt eine Perspektive einzunehmen, die sich nicht in völligem Unverständnis ausdrückt. Wir wissen heute um die pädagogische und ästhetische Zielsetzung Cages, die „4'33“ zu dem macht, was es ist und die nach ihm den Hörer lehren sollte, dass es in einem Konzertsaal keine Stille gebe, auch nicht, wenn die Musik pausiere.³⁷

Das, was man bei meinem Stück „4'33“ als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche - was die Zuhörer nicht begriffen, weil sie kein Gehör dafür hatten. Während des ersten Satzes konnte man bei der Premiere draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinausgingen.³⁸

Natürlich liegen dem Werk Strukturen zugrunde; das ist offensichtlich. Es handelt sich um Strukturen striktester Determination durch die Realisationsanweisung, Strukturen, die, obschon festgelegt, ein unstrukturiertes Resultat ermöglichen. Jedoch sind diese Strukturen keine solchen, die für einen musikalischen Zusammenhang und somit für Form garantieren könnten - zwei Ziele, die zu erreichen sicher auch nicht die Absicht Cages ist. Das Ergebnis ist für den Rezipienten in der Summe nicht strukturierbar - zumindest nicht, solange diesem nicht die Realisationspartitur, die etwa Aufschluss über die zeitliche Gliederung geben mag, selber vorliegt. Um eine Antwort auf unsere Frage geben zu können: Strukturen sind durchaus vorhanden, eine wechselnde Perspektive, wie Eco sie von einem offenen Kunstwerk fordert, gestatten sie jedoch kaum. Sicherlich kann man behaupten, dass man ein solches Werk wie „4'33“ unterschiedlich interpretieren mag, aber eben nicht weil dessen Strukturen sich dem Rezipienten als offen darstellen könnten, sondern weil sie für diesen letztlich vollkommen im Dunkeln bleiben und einer absolut grenzenlosen Deutung Platz bieten. Da ihm eine erfahrbare Offenheit fehlt, kann Cages Stück deswegen sicherlich nicht als Kunstwerk, will sagen offenes im Eco'schen Sinne, gelten.

Abschließend möchte ich noch auf einen anderen Umstand verweisen, der Ecos Konzept des offenen Kunstwerks in seiner Bedeutung schmälert. Es ist dies Ecos mehrmaliger Verweis darauf, dass das Modell lediglich als Abstraktion aufzufassen sei, als hypothetisches Modell, jedoch nicht als kritische Kategorie. Die Bemerkung Ecos, dass er folglich nicht einmal wisse, ob es offene Kunstwerke denn wirklich gebe, ist somit mehr als zweifelhaft. Sie kommt einem „Sich-aus-der-Affäre-Ziehen“ gleich. Eco ist sich des rein

³⁷ Vogel, Martin: Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil II: Die Folgen. Bonn: Orpheus-Verlag GmbH, 1984, S. 285.

³⁸ Zitiert nach ebd., S. 284.

hypothetischen, wissenschaftlich zum Teil absolut nichtfundierten Charakters seines Modells bewusst. Sicher mögen gewisse Tendenzen, die Eco beschreibt, sich entsprechend abzeichnen, doch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese vor allem vor dem Hintergrund der Neuartigkeit der beschriebenen modernen Kunstwerke und deren ob der ungewohnten Tonalität und Instrumentierung noch hohen Informationsdichte zu betrachten sind.

Insgesamt vermag Ecos Theorie des offenen Kunstwerks treffend die Erfahrung der zeitgenössischen Kunstformen zu beschreiben und zu ordnen. Die Vermittlung der Vieldeutigkeit innerhalb der Bedeutung dieser Werke ist plausibel. Letztlich krankt das Konzept jedoch an einigen fehlerhaften Schlussfolgerungen, die mitunter auf reine Pauschalisierungen oder das Verkennen zeitlicher Prozesse, die sich im Laufe der Musikgeschichte geradezu zyklisch wiederholen, zurückzuführen sind - Prozesse, die - sofern man sich einmal ihrer Struktur bewusst geworden ist -, sich als nicht zu different gegenüber denen präsentieren, die im Laufe der Geschichte zu einer Manifestation der von Eco und den Vertretern der Neuen Musik negierten Traditionen wie dem tonalen System geführt haben.

Gibt es offene Kunstwerke? Diese Frage zu beantworten, sollten wir uns womöglich nicht anmaßen, jedoch kann aufgrund der bisherigen Erkenntnisse geschlussfolgert werden: Mitnichten! Vielmehr stellt sich die Entwicklung vom Einbruch neuartiger tonaler, ästhetischer sowie technologischer Modifikationen bis zu einem Verhältnis der Vertrautheit zwischen den neuen Einflüssen und dem Hörer und deren vollständigen Akzeptanz durch diesen als zeitlicher Prozess dar. Die Offenheit ist also nur ein vorübergehender Ausdruck einer erhöhten Informationsdichte, die sich aufgrund von Strukturen oder klanglichen Phänomenen, die den herrschenden ästhetischen Normen und Werten der jeweiligen Gesellschaft bis zur abgeschlossenen Aktualisierung derselben noch nicht gerecht werden, ergibt.

Form - als ein Aspekt musikästhetischer Theorien, die vor diesen normativen, gesellschaftsspezifischen kulturellen und ideologischen Codes auf Geltung überprüft werden müssen - muss daher ebenso einen zeitlich intensiven Prozess der Modifikation durchlaufen wie auch andere musikalische Strukturebenen, seien es Harmonie, Rhythmus oder der Bereich der Klangfarbe. Solange dem nicht nachgekommen ist, solange unsere Gesellschaft die natürlich gewachsenen Schemata und unbewussten Regeln - und ich möchte hier nochmals ausdrücklich betonen, dass die These vom aufgezwungenen tonalen System gemäß unseren Folgerungen nicht gehalten werden kann - nicht zugunsten modifizierter Modelle und einem erweiterten ästhetischen Empfinden überarbeitet hat, wird sich ein natürliches, unerzwungenes Bewusstsein um die Formen innerhalb etwa der aleatorischen Musik nicht einstellen. Es ist unbedingt notwendig, die aleatorischen Mittel dahingehend weiterzuentwickeln, dass diese eine Form ermöglichen, die dem Rezipienten bereits während des Hörprozesses verdeutlicht, dass sie offen - und damit ist nicht gemeint: beliebig - ist. Die Mitverfolgung dieser offenen Form muss sich ebenso offensichtlich gestalten wie es bei einem tonal komponierten Stück der Fall ist. Im Rahmen der traditionellen Verfahren scheint dies bisher nicht möglich gewesen zu sein.

Darum wird es sich hierzu als unausweichlich darstellen, eben diesen traditionellen Verfahren und Werkzeugen durchweg - und eben nicht nur zaghaft wie bisher - zu entsagen und sich demgegenüber einer neuen Poetik von Musik zu öffnen und ganz grundlegende Faktoren innerhalb von Komposition, Interpretation und Rezeption gänzlich neu zu definieren, sich damit auf ganzer Linie konsequent vom altem Handwerk zu lösen. Was in der aleatorischen Musik bisher immer nur in Relation zum tonalen System oder zu den alten Methoden und Werkzeugen geleistet und thematisiert wurde - ich verweise etwa auf den ewig währenden Trugschluss der Zwölftonreihe, mit Hilfe derer man sich vom tonalen System zu lösen glaubt, sich in Wirklichkeit aber doch lediglich eine kleine, gemütliche Ecke innerhalb enggesteckter Grenzen einrichtet und sich einbildet, das System

umgangen zu haben -, muss folglich um einen weiteren Schritt fortgeführt werden und zuletzt in ein unverbrauchtes, fruchtbares System münden, das man als ein in sich vollkommen abgeriegeltes ansehen kann, das keine stützende Hilfeleistung von alten Systemen benötigt.

Ich denke hier etwa an die Neudefinition oberflächlichster elementarer Dimensionen wie beispielsweise des Intervall- (und damit Melodie-) sowie Rhythmusempfindens - damit natürlich auch des Tonmaterials -, aber auch an den Aufbau eines neuartigen Instrumentariums und die Erweiterung kultureller Codes - ein Prozess, der vermutlich Jahrzehnte erfordern würde. Es käme einer Revolution auf mehreren Ebenen gleich, die aber nur die beabsichtigte Wirkung zu erzielen vermag, wenn sie konsequent durchgehalten wird.

Doch zeigt sich auch hier wieder die alte Zwickmühle: Ändern wir das System und schaffen wir uns damit die Möglichkeit, echte aleatorische Werke besser verwirklichen zu können, bezahlen wir dies immerhin wieder mit einer erneuten Verpflichtung an weitestgehend festgelegte und vor allem künstlich generierte Muster und Schemata. Es fragt sich daher, ob das Problem der offenen Form bzw. des Anstrebens einer solchen in Wirklichkeit nicht vielleicht eher ein Problem der menschlichen Psyche und mit ihm der menschlichen Kunstrezeption ist, ein Problem, das uns dahin treibt, unsere ästhetischen Sinne immer wieder aufs Neue reizen und befriedigen zu wollen. Denn während frühe Formen der Atonalität das tonale Klangbild bereicherten und als atonale, vielmehr freie Fragmente geschätzt werden konnten, setzt mit der Phase der seriellen Musik spätestens die Niederschrift neuer Regeln ein, die innerhalb der musikalischen Aleatorik nicht gebrochen, sondern stattdessen nur in unterschiedlicher Intensität gedehnt werden.

Sascha Beselt M.A., 2010.

Quellen:

Eco, Umberto (1973): Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Eco, Umberto (1991): Kunst und Schönheit im Mittelalter. München: Carl Hanser Verlag.

Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.

Meyer-Eppler, Werner (1955): Statistische und psychologische Klangprobleme. In: Die Reihe: Informationen über serielle Musik. Bd. I. Wien, S. 22-28.

Stockhausen, Karlheinz (1964): Texte zu eigenen Werken und zur Kunst anderer. Bd. II: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.

Vogel, Martin (1984): Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik. Teil 2: Die Folgen. Bonn: Orpheus-Verlag GmbH.