

Karlheinz Essl

Kompositorische Konsequenzen des Radikalen Konstruktivismus

1 Ernst von Glasersfeld, *Abschied von der Objektivität*, in: *Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus. Festschrift für Heinz von Foerster*, hrsg. von Paul Watzlawick und Peter Krieg, München 1991, S. 23. ↑

2 Heinz von Foerster, *Das Konstruieren einer Wirklichkeit*, in: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus*, hrsg. und kommentiert von Paul Watzlawick, München 1985, S. 40. ↑

3 Interessierten Lesern sei an dieser Stelle die eben zitierte Arbeit Heinz von Foersters sowie die Untersuchungen Gerhard Roths empfohlen: *Selbstorganisation – Selbsterhaltung – Selbstreferentialität: Prinzipien der Organisation der Lebewesen und*

Neuere naturwissenschaftliche Forschungen haben eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die Zweifel an den Prämissen unseres Denkens und Handelns aufkommen lassen. Descartes' Auffassung eines komplexen, im Grunde aber mechanistisch funktionierenden Mikro- und Makrokosmos ist durch Systemtheorie und Kybernetik ins Wanken gebracht worden. Nicht nur, daß die Vorstellung von guter Ordnung und bösem Chaos dadurch relativiert wurde; die Fragestellung zielt heute auf eine Überprüfung der bislang als gültig angesehenen Kategorien unserer Wahrnehmung, schließlich aber auf die Wahrnehmung selbst.

A: Wie wirklich ist die Wirklichkeit?

Seit Platos Höhlengleichnis ist immer wieder Zweifel angemeldet worden, ob die Welt vom Subjekt überhaupt erkannt werden kann. Außer Frage schien es damals, daß es eine »objektive« Wirklichkeit gibt, die wir mittels unserer Sinne – wenn auch nur unvollkommen – erfassen können. In der Kritik der reinen Vernunft hat Kant diese Vorstellung relativiert, indem er Raum und Zeit als Anschauungsweisen der menschlichen Erfahrung auffaßte, sie also aus dem Bereich der absoluten Wirklichkeit in den der Phänomenologie rückte. Dies hat der Physiker Hermann von Helmholtz gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zum Ausgangspunkt seiner erkenntnistheoretischen Überlegungen gemacht. Für ihn sind Raum und Zeit keine Gegebenheiten einer objektiven Welt, sondern unvermeidliche Begriffswerkzeuge unserer Vernunft. Daraus hat Ernst von Glasersfeld folgende Konsequenz gezogen: »Wenn Zeit und Raum aber Koordinaten oder Ordnungsprinzipien unseres Erlebens sind, dann können wir uns Dinge jenseits der Erlebenswelt überhaupt nicht vorstellen, denn Form, Struktur, Ablauf von Vorgängen oder Anordnungen irgendwelcher Art sind ohne dieses Koordinatensystem im wahrsten Sinn des Wortes undenkbar.«¹ Eine solche Betrachtungsweise räumt mit der Vorstellung einer absoluten Realität, die durch unsere Sinne erfaßt werden kann, gründlich auf: Wahrnehmung ist nicht Abbildung einer ontologischen Wirklichkeit, sondern kognitive Konstruktion. Oder, wie Heinz von Foerster es provokant formuliert hatte: »Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung.«²

Dies hat mit dem neurophysiologischen Mechanismus unserer Wahrnehmung zu tun.³ Aus einer unstrukturierten Fülle unspezifischer Wahrnehmungsdaten werden im Gehirn möglichst stabile, sinnstiftende »Wirklichkeiten« errechnet. Diese Konstruktion erfolgt weder wertfrei noch objektiv, sondern ist von unserer

ihre Folgen für die Beziehung zwischen Organismus und Umwelt, in: *Selbstorganisation. Die Entstehung von Ordnung in der Natur und Gesellschaft*, hrsg. von A. Dres et al., München 1986, S. 149 ff. ↑

4 Heinz von Foerster, zit. n. Ernst von Glasersfeld, *Abschied von der Objektivität*, a.a.O., S. 17. ↑

5 siehe E. v. Glasersfeld, *Einführung in den radikalen Konstruktivismus*, in: *Die erfundene Wirklichkeit*, a.a.O., S. 19 f. ↑

6 Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie* (= Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie Bd. 19, Braunschweig und Wiesbaden 1982), S. 269. ↑

7 H. v. Foerster, *Das Konstruieren einer Wirklichkeit*, a.a.O., S. 60. ↑

8 H. R. Maturana, *Kognition*, in: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*,

individuellen mentalen Struktur, unseren Zielen, Wünschen und Erwartungen bestimmt. Da es jedoch zu einer Wechselwirkung zwischen Beobachter und Beobachtetem kommt, kann das, was wir zu erkennen glauben, nicht die Abbildung einer vom Erleben unabhängigen Welt sein. Damit wird Abschied von der vermeintlichen Trennung zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt genommen, schließlich aber auch von der Fiktion einer absoluten Objektivität: »Objektivität ist die Illusion, daß Beobachtungen ohne einen Beobachter gemacht werden können.«⁴

Für Ernst von Glasersfeld stellt sich nun die Frage nach dem neuen Verhältnis von Wirklichkeit und Wissen.⁵ Erkenntnis bedeutet nicht mehr die ikonische Übereinstimmung mit einer absoluten Wirklichkeit, sondern die Suche nach passenden Verhaltens- und Denkweisen. An Stelle der Abbildung tritt die zweckorientierte Anpassung: wir erschließen uns die Welt, indem wir Schlüssel schmieden. Ebenso, wie verschiedene Schlüssel ins Schloß passen können, gibt es auch mehrere mögliche Wege, deren Wert sich erst im praktischen Nutzen erweist. Diese Gedanken skizzieren eine kybernetische Erkenntnistheorie, die auf **Möglichkeiten innerhalb von Schranken** beruht.

Der Radikale Konstruktivismus, dessen Gedanken ich hier in Kürze zusammengefaßt habe, liefert keine neue Weltanschauung, sondern ein mögliches Modell der Erkenntnis in kognitiven Lebewesen, die imstande sind, sich auf Grund ihres eigenen Erlebens eine mehr oder weniger verlässliche Welt zu bauen, **eine** von vielen möglichen. Da Erkenntnis nicht mehr die Übereinstimmung mit einer absoluten Realität bedeutet, wird die Eigenverantwortung und Handlungsfähigkeit des Individuums in den Vordergrund gestellt. Es ist für seine Wirklichkeitskonstruktionen ebenso verantwortlich wie für die Gesellschaft, das es mitkonstruiert. »Wir erzeugen die Welt, in der wir leben, buchstäblich dadurch, daß wir sie leben.«⁶

Aufgrund dieser Erkenntnis bekommen die Begriffe Wissen und Sinn eine neue, pragmatische Bedeutung. »Wissen« bedeutet angemessenes Handeln, das weitere Möglichkeiten eröffnet. »Sinn« ist das zu einer bestimmten Situation gegebene Ensemble von Möglichkeiten, an einen Akt weitere Akte anzuschließen. Heinz von Foerster hat dies als ästhetischen und ethischen Imperativ formuliert: »Willst du erkennen, lerne zu handeln.« Und: »Handle stets so, daß weitere Möglichkeiten entstehen.«⁷

Die Einsicht, daß unsere Wirklichkeit eine Konstruktion ist, darf keinesfalls zu einer solipsistischen Position führen. Einzig in der kreativen Auseinandersetzung mit einem Du können wir unsere Wirklichkeitskonstruktionen relativieren und durch konsensuelle Welten unsere fundamentale Einsamkeit überwinden, wie es Humberto Maturana beschreibt: »Als lebende Systeme existieren wir in vollständiger Einsamkeit innerhalb der Grenzen unserer individuellen Autopoiese. Nur dadurch, daß wir mit anderen durch konsensuelle Bereiche Welten schaffen, schaffen wir uns eine Existenz, die diese unsere fundamentale Einsamkeit übersteigt, ohne sie jedoch aufheben zu können. (...) Wir können uns nicht sehen, wenn wir uns nicht in unseren Interaktionen mit anderen sehen lernen und dadurch, daß wir die anderen als Spiegelungen unserer selbst sehen, auch uns selbst als

hrsg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main 1987, S. 117. ↑

9 Siehe dazu den sehr lesenswerten Aufsatz von Paul Watzlawick über *Bausteine ideologischer »Wirklichkeiten«*, in: *Die erfundene Wirklichkeit*, a.a.O. S. 192 ff. ↑

10 Francisco Varela, *Die Psychologie der Freiheit*, in: *Psychologie heute*, 9/1982, S. 89. ↑

11 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977, S. 30. ↑

12 vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1978, S. 39. ↑

13 ebda., S. 13. ↑

14 »In der Wiener Klassik etwa begreift das Material nicht nur die Tonalität (...), sondern ungezählte idiomatische Bestandteile, die musikalische Sprache jener Phase. (...). Sogar Formtypen wie Sonate, Rondo oder Charaktervariationen, syntaktische Formen wie die von Vordersatz und Nachsatz, waren ihr weithin Apriorien, nicht wählbare Modi der Gestaltung.« Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf

Spiegelung des anderen sehen.«⁸

Mit der Aufgabe eines absoluten Wahrheitsanspruches führt der Radikale Konstruktivismus nicht nur zur Abkehr von jeglicher Doktrin oder Ideologie⁹, sondern auch zur Toleranz gegenüber anderen Wirklichkeitskonstruktionen, ohne aber einer unterschiedslosen Gleich-Gültigkeit zu verfallen. Francisco Varela hat vorgeschlagen, anstelle des unfruchtbaren Wahr-Falsch-Schemas die Frage zu stellen, »ob ein Weg, die Welt aufzufassen, gangbar, möglich, wirkungsvoll ist.«¹⁰ Damit wäre auch ein Weg gefunden, der weder zu Unterdrückung, Ausbeutung oder Tyrannei noch zu einer unkritischen Anything-goes-Attitüde führt.

B. Konsequenzen

Ausgehend von einem radikal-konstruktivistischen Ansatz möchte ich einige Konsequenzen diskutieren, die für meine kompositorische Haltung wesentlich sind.

I.

Die oben beschriebene Einsicht in die Relativität des eigenen Erkennens führt nicht nur zur Toleranz gegenüber anderen Wirklichkeitskonzepten, sondern auch zu einer Neubewertung des Rezipienten. Seine individuelle Wirklichkeitskonstruktion soll nicht als notwendiges Übel abgetan werden, sondern selbst in das künstlerische Konzept eingehen. Anstatt ihm eine **message** vorzusetzen, die er um jeden Preis erfassen muß – andernfalls er an dem Kunstwerk vorbeigeht, weil er es nicht »versteht«–, soll das Kunstwerk selbst dermaßen **offen** gestaltet sein, daß kognitive Interaktionen sinnvoll möglich sind. Der Rezipient tritt damit aus seiner gesellschaftlich verordneten Passivität und wird zu einem Mitschöpfer, indem er auf Grund seiner persönlichen Voraussetzung sich »seine Fassung« des Kunstwerks konstruiert. Ein solches darf dann als »offenes« bezeichnet werden, wenn es »auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden kann, ohne daß seine irreduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.«¹¹

Aufzuräumen ist mit dem Aberglauben, daß ein offenes musikalisches Kunstwerk automatisch mit »variabler Form« und anderen mobilen Konzeptionen gleichzusetzen sei. »Offenheit« bedeutet für mich in erster Linie eine Qualität der Faktur, die es dem Hörer erlaubt, verschiedene Zugänge zu erkunden – sich also **seinen** Weg durchs Labyrinth der Klänge zu suchen – und keine bestimmte kompositions- oder notationstechnische Methode.

II.

Worauf sich eine solche »Offenheit« gründen würde, könnte an einem neuen Materialbegriff dingfest gemacht werden. Auf Grund meiner bisherigen Überlegungen erscheint es mir äußerst fragwürdig, ob Adornos vielbeschworener Stand des Materials, hinter den der Komponist um keinen Preis zurückfallen dürfe, überhaupt erkennbar sei. Ist denn Hegels vielbeschworener objektiver Geist, der

Triedemann, Bd. 16,
Frankfurt am Main
1978, S. 503. ↑

15 Diesen neuen
Materialbegriff habe ich
in dem Aufsatz
*Klangkomposition
und Systemtheorie*
(in: Darmstädter
Beiträge, Bd. XX, hrsg.
v. Gianmario Borio und
Ulrich Mosch in
Verbindung mit
Friedrich Hommel,
Mainz 1991) an Hand
meiner Kompositionen
diskutiert. ↑

16 siehe: Karlheinz
Essl, *Computer
Aided
Composition*, in:
herbst-ton 1, hrsg. v.
der IGNM Österreich,
Linz 1991; ebenfalls
erschienen in: *Distel*
Nr. 46/47
»MenschMaschine«,
Bozen 1991. ↑

17 Dieses
Kompositions-
Environment ist in
xLOGO geschrieben
und läuft auf einem
ATARI ST
Computer.. ↑

sich angeblich im Material sedimentiert¹², nichts anderes als eine kollektiv konstruierte Wirklichkeit, die – im schlimmsten Fall – zum Werkzeug der Tyrannei werden kann?

Auch der von Adorno fanatisch verfochtene Wahrheitsanspruch der Kunst bedarf meiner Meinung einer Korrektur. Fragwürdig erscheint mir, ob es Aufgabe der Kunst sein kann, Verkündigerin einer objektiven, absoluten Wahrheit zu sein. Ist sie – als multipel verflochtenes Netzwerk von Beziehungen – nicht vielmehr ein Symbol unserer rätselhaften Welt? Kann sie uns dadurch nicht eher als Spiel dienen, das uns die Welt mit anderen Augen sehen lehrt? Das Zitat aus Hegels *Ästhetik*, das Adorno seiner Philosophie der neuen Musik voranstellt, wäre demnach folgendermaßen zu korrigieren: »Denn in der Kunst haben wir es nicht mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun, sondern mit einem (...) nützlichen Spielwerk«. ¹³

Kann der Materialbegriff, wie ihn Adorno für die Musik von Beethoven bis Schönberg anvisiert hatte, im heutigen Komponieren noch einen gangbaren Weg eröffnen? Ein Material, in dem die Tradition der tonalen Musik fortlebt, die in der Musik der Wiener Schule selbst ihr natürliches Ende gefunden hatte; etwas, das aus geschichtlich transformierten Bestandteilen eines Idioms besteht. ¹⁴

Die Vorstellung vom Material als eines auf der Straße liegenden **objet trouvées** haben die Komponisten der seriellen Schule in Theorie und Praxis ad absurdum geführt und die These aufgestellt, daß Material nicht etwas bereits Zusammengesetztes, Vorgefundenes sei, sondern selbst schon das Produkt kompositorischer Arbeit ist. Diese Haltung aufzugreifen und sich einzugestehen, daß es heute kein Material im Sinne Adornos mehr gibt, erscheint mir wesentlich. Nicht um das Restaurieren überkommener Sprachformen mit ihren darin eingeschlossenen kollektiven Wirklichkeitskonstruktionen geht es, sondern um die Neuschöpfung eines Materials, das über ein relevantes Maß »sinnstiftender« Anschlußmöglichkeiten verfügt, die – für Komponist und Hörer gleichermaßen – eine Vielzahl möglicher »Konstruktionen« zulassen. ¹⁵

Ein solches Material wäre weder etwas Vorgefundenes noch die Transformation eines geschichtlichen Idioms, vielmehr aber eine **Matrix** von Beziehungen; als offenes, wenngleich abgestecktes Feld von Möglichkeiten ist es selbst schon Produkt kompositorischer Arbeit und damit der Versuch, aus dem ganz Amorphem Individualitäten zu schaffen. Dieses Material wäre von vornherein mehrdeutig und vielschichtig angelegt. In seiner prinzipiellen Pluralität und Offenheit ist es das Gegenteil des **einschichtigen**, stringent aus **einer einzigen** Konzeption heraus entwickelten utopischen Modells. Dadurch distanziert es sich von jeglicher monistischen Vorstellung, wie sie beispielsweise in der Frühphase der seriellen Musik gang und gäbe war, als etwa das Prinzip der Zwölfzahl unterschiedslos auf alle musikalischen Parameter – ohne Differenzierung ihrer verschiedenartigen Qualitäten – appliziert wurde. Die Idee des materialgerechten Denkens könnte dort wieder adäquat zum Ausdruck kommen, wo die verschiedenartigen Aspekte des Materials auf Grund ihrer eigenen Voraussetzungen organisiert wären.

Damit würde auch Abschied genommen von jeglicher Unifikationstheorie, wie sie

etwa das »Projekt der Moderne« auszeichnet. An Stelle der gewaltsamen Vereinheitlichung träte nun eine Vielzahl unterschiedlichster materialer Aspekte auf den Plan. Anstatt diese aber in einem beziehungslosen Nebeneinander gegenseitig zu nivellieren, sollten die verschiedenen und verschiedenartigen Materialschichten entfaltet und miteinander in konfliktreiche Beziehung gesetzt werden, woraus der Komponist ein unermeßliches Kraftpotential schöpfen mag. Das Augenmerk würde sich auf diese Spannungsfelder verlagern, das Heterogene, die Kanten und Brüche, wobei das Aufgeben vordergründiger Harmonisierungsbestrebungen ungeahnte Kräfte freisetzen könnte, deren autopoiätisches Potential zu neuen formalen Lösungen führen könnte.

III.

Die Erkenntnis der Fragwürdigkeit unserer Wahrnehmung müßte schließlich auch zu persönlichen Konsequenzen für den Komponisten führen. Denn nur durch wechselseitige Kommunikation mit einem Gegenüber können wir die notwendigen konsensuellen Bereiche schaffen, mit Hilfe derer wir unsere eigene Wirklichkeitskonstruktionen und künstlerischen Wahnvorstellungen relativieren können. Solcher Austausch würde aber nicht nur unser eigene Position hinterfragen, sondern könnte auch Ansätze bieten, unseren beschränkten, empirischen Horizont zu erweitern. Persönlich habe ich am meisten vom Umgang mit Künstlern aus nicht-musikalischen Bereichen profitiert, vielleicht, weil hier ähnliche Gedankengänge in einem anderen ästhetischen Bereich umgesetzt werden und einem deshalb das eigene Metier und die eigenen Denkschemata nicht in die Quere kommen.

Zuletzt möchte ich noch eine andere Form der Kommunikation erwähnen, nämlich die mit sich selbst. Damit diese nicht zum eingleisigen Selbstgespräch gerät, habe ich versucht, Kontrollinstanzen zu bauen, die mir die Tragweite meines kompositorischen Handelns wie ein Spiegel unbestechlich vor Augen führen können. Wie an anderer Stelle ausführlich beschrieben, habe ich mir mit Hilfe eines Computers eine Arbeitsumgebung – ein Kompositions-Environment – geschaffen, mit dem ich verschiedene Varianten und Strategien einer kompositorischen Idee durchspielen kann, ehe ich mich für einen möglichen Weg entscheide.¹⁶ Der Computer wird so zu einem Werkzeug, das neue Wege, die auf Grund meiner kognitiven Struktur bislang undenkbar gewesen sind, eröffnet. Meine bisherigen Ausführungen machen auch deutlich, warum diese Software nicht als starres Regelwerk konzipiert ist, sondern – nicht zuletzt durch Wahl einer geeigneten Programmiersprache – als prinzipiell offenes, modulares, veränder- und erweiterbares Modell, das interaktiv bedient werden kann.¹⁷

Einzulösen wäre solch radikal-konstruktivistische Sicht jedoch allein in der Praxis. An der Musik selbst wird zu messen sein, ob diese Theorien einen gangbaren Weg ermöglichen oder ins Sinnlose, weil nirgendwohin Weiterführende, münden.