

Das Unbestimmbare notieren

Christoph Herndler und seine intermedialen Partituren

Christoph Herndler ist der Auffassung, daß die Partitur im Zeitalter der digitalen Verfügbarkeit davon entlastet sei, eine möglichst genaue Fixierung von Klangvorstellungen leisten zu müssen und mithin neu gedacht und definiert werden könne. Aufnahmen speichern lediglich erreichte Klangmöglichkeiten, dokumentieren eher deren Vergänglichkeit statt das endgültige Resultat und erhalten damit eine grundlegend andere Funktion. Die Partitur aber soll einen Raum abstecken, in dem vom Komponisten nicht Vorhersehbares sich abspielen kann – und das nicht etwa mittels aleatorischer Unbestimmtheitsstellen, sondern mit mathematischer Präzision. Herndlers Partituren wirken auf den ersten Blick wie geometrisch-abstrakte Kunst. Er erfindet aber keine neuen Zeichen, weil ihm die konventionelle Notenschrift zu unpräzise erscheint, weil er neue Chiffren für das benötigten würde, was er in seinen Partituren fixieren möchte. Er will mit seinen Notationen Raum schaffen für Unbestimmbares, mehr noch: Will die Voraussetzungen dafür schaffen, daß dieses noch nicht Faßbare sich ereignen möge. Herndler erweitert den individuellen Handlungsspielraum der ausführenden Musiker enorm, versucht aber auch mit seinen dialektisch zwischen Freiheit und Determination agierenden Versuchsanordnungen, die präzise und offen zugleich sein wollen, die Clichés zu umschiffen, die freies Improvisieren scheinbar zwangsläufig erntet.

Weglassen

Festgelegt ist zunächst – nichts. Keine Besetzung. Nicht einmal ist zwingend, daß auf der Grundlage einer Herndlerschen Notation musiziert wird. Seine intermedialen Partituren könnten zum Beispiel auch filmisch umgesetzt werden oder als Ausgangspunkt für eine Choreographie dienen. Sobald der Interpret aber nun Entscheidungen trifft, schränkt er seine Freiheit auch wieder ein. Die Entscheidungen haben Folgen. Wenn er Herndlers abstrakte Zeichen mit Bedeutung belegt, dann muß er im weiteren Verlauf seiner Umsetzung

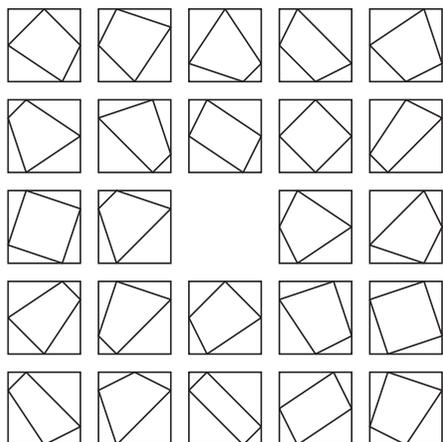
22 einer Partitur auch bei dieser Lesart bleiben.

Die nächste Aufführung kann allerdings schon wieder ganz anders aussehen. Mit Beliebigkeit hat das wenig zu tun.

Christoph Herndler spricht gerne davon, wie wichtig das Weglassen für ihn sei. Durch radikale Reduktion und Abstraktion findet er zur präzisen Einfachheit seiner graphischen Notationen. Die Partituren des im oberösterreichischen Gaspoltshofen lebenden Komponisten kommen meist mit einem einzigen Blatt aus und sind so angelegt, daß sich durch Drehen dieses Blattes vier verschiedene Lesarten ergeben. So besteht *vom Festen, das Weiche*, eine Partitur von 2006, beispielsweise aus fünfmal fünf Quadraten, in der Mitte der Graphik ist ein Quadrat ausgespart, also aus insgesamt vierundzwanzig Zeichen. In den Quadraten sind Vierecke angeordnet, deren Ecken sich auf den Seiten der Quadrate befinden. »Die Graphik erfaßt mit ihren vierundzwanzig Zeichen und den dazugehörigen Drehungen die Gesamtheit aller möglichen Varianten, ein Viereck an den jeweils drei, beim Vierteln einer Seite entstehenden Teilungspunkten, aufzuspannen«, schreibt Herndler im Begleittext zu seiner Partitur. »Jede Ecke eines im Quadrat liegenden Vierecks teilt somit eine Seite des Quadrats in zwei gleiche oder zwei ungleiche Teile.« Den unterschiedlichen Längen von Teilstrecken an den Seiten der Quadrate ordnet der Komponist nun die Dauern »lang«, »mittel« und »kurz« zu – erster Schritt auf dem Weg zu einer musikalischen Interpretation dieser Graphik. In Begleittexten zu seinen Partituren versucht Christoph Herndler den Interpretierten Wege zu weisen, macht dann etwa Vorschläge, wie *vom Festen, das Weiche* für Streicher oder für Tasteninstrumente gelesen werden kann. Der Kompositionsprozeß wird also in die Realisation dieser Notationen verlagert. Herndler macht dazu nur Vorschläge. Er erarbeitet mit Musikern Aufführungen, häufig mehrere seiner Partituren kombinierend, führt dabei sozusagen Regie, wünscht sich aber auch, daß mit seinen Partituren ohne sein Zutun gearbeitet wird.

Tabulaturen und Notenschriften

Nach Studien in den USA kehrte der Haubensstock-Ramati-Schüler Herndler 1994 nach Österreich zurück und begann Musiker um sich zu scharen, die bereit waren, sich auf dieses Arbeiten einzulassen. Das Ensemble EIS, das sich hauptsächlich aus Musikern der Wiener Neue-Musik-Szene zusammensetzt, erarbeitet in wechselnden Formationen mit dem Komponisten Realisationen, Aufnahmen dokumentieren Zwischenresultate und tragen dann Titel wie *weimar, 03.02.06*, die Situations-



gebundenheit einer solchen Umsetzung betonend. »Ich sage nicht, daß die Partitur davon entlastet sei, präzise Handlungsanweisungen für den Interpreten bereithalten zu müssen, sondern daß sie davon entlastet wird, ein mehr oder weniger präzises Abbild des klingenden Resultats zu fixieren. Denn hierfür gibt es ja viel effizientere Werkzeuge (Aufnahmegeräte etc.), eben Werk-Zeugen. Meine Arbeit konzentriert sich auf die notationstechnischen Konsequenzen, die sich aus dem Bestreben ergeben, nicht ein bestimmtes, sondern ein mögliches Resultat notieren zu wollen. Beim Versuch, klangliche Ereignisse zu notieren, stößt man im Laufe der Musikgeschichte unter anderem immer wieder auf zwei verschiedene Arten dies zu tun: Zum einen sind da Griffschriften oder Tabulaturen, zum anderen die Tonhöhe und Tondauer fixierenden Notenschriften. Der wesentliche Unterschied dieser beiden Formen liegt nun darin, daß sich die Griffschriften auf die Klangerzeugung und die Notenschriften auf den resultierenden Klang beziehen. Die Tabulatur zeigt mir durch Zeichen, was zu tun ist, damit etwas passiert. Und die Notenschrift zeigt mir durch Zeichen, was passieren soll, damit ich es tun kann. Die Notenschrift wird also dort an ihre Grenzen stoßen, wo sich das, was passiert, nicht mehr vorhersagen oder vorstellen läßt. Die Tabulatur hingegen birgt eine Möglichkeit, dieses Unbestimmte zu notieren, da sie ja nicht beschreibt, was passiert, sondern was zu tun ist, damit etwas

passiert. Sobald also die Abbildung eines bestimmten, vorgestellten Resultats nicht mehr von Bedeutung ist, sondern vielmehr die Abstraktion dessen, kann jene »Notenschrift« oder Notation, die den (bestimmten) Klang beschreibt, zum Hindernis werden.«

Dem versucht Christoph Herndler mit der »anderen« Präzision seiner insofern Tabulaturen vergleichbaren Notationen zu begegnen, die in ihrer nicht festgelegten Zeichenhaftigkeit Unbestimmtes visieren. Denn anders als Tabulaturen liegt Herndlers Notationen kein eindeutig dechiffrierbarer Code zugrunde. An dieser Stelle will der Komponist sich zurücknehmen, will nur der Ermöglicher dessen sein, was die Partitur weder ausdrücken kann, noch soll, und zielt auf eine Trennung von Form und Material.

Notation von Möglichkeiten

»Klänge zu notieren, die sich nicht in der Vorstellung (des Komponisten), sondern erst im Spiel bestimmen, verlangt nach anderen Methoden als jenen, die uns die Notenschrift im weitesten Sinne bietet. Dabei entscheidend für mich ist aber vor allem die Präzision, mit der sich diese Unbestimmtheit formulieren und notieren läßt. So entsteht in vielen meiner Partituren durch die Trennung von Form und Material eine Notation der Möglichkeiten. Im Gegensatz dazu sind in der Notenschrift Material und Form verbunden. Die Form läßt sich

Partitur von Christoph Herndlers Komposition *vom Festen, das Weiche* (2006).

nur analysieren. Doch ist es gerade die Form(el), die nicht das Konkrete, sondern die Möglichkeit fixiert. Deswegen die Trennung: Der Musiker kommt bei meinen Partituren nur zu einem Resultat, indem er musizierend die Form sieht.« Bei Herndler hat jeder Musiker die gesamte Partitur-Graphik auf einem Blatt und einen Blick vor sich – und damit die Form. Es gibt keine Stimmen, die man herausschreiben könnte, die ordnende Hand eines Dirigenten entfällt, selbst bei Aufführungen, die Herndler mit größeren Ensembles wie den Budapester Streichersolisten erarbeitet. Diese Abschaffung der Partitur hat wie bei Cage eine Eliminierung der eingespielten Hierarchien zur Folge und führt zu einem anderen Arbeiten, das die Stärken des freien Improvisierens für dieses Musizieren retten will, ohne seine Schwächen und Begrenzungen in Kauf nehmen zu müssen. Den symbol-politischen Implikationen dieser Herangehensweise ist Herndler sich bewußt, ohne sie sonderlich zu betonen.

»Musikalische Erscheinungsformen eignen sich natürlich immer sehr gut, um mit ihnen politische Vergleiche anzustellen: die Polyphonie einer Bachschen Fuge, das hierarchische System eines klassischen Orchesters, die Gleichberechtigung des musikalischen Materials in der Zwölftonmusik, die Gleichstellung von Partitur und Stimme oder überhaupt deren Abschaffung etc. Tauche ich in die Mikrostruktur der Musik, so wirken auch auf dieser Ebene die Formen in ähnlich symbolischer Weise: Wenn ich immer wieder höre, wie Trommel und Trompete gleichzeitig wegstarten oder das gesamte Geschehen auf einen Schlag stoppt, so spricht daraus nicht zuletzt der ihr übergeordnete Wille – eine Macht, die synchronisiert. Wenn ich aber aufgrund der Notation nur mögliche Resultate erwarten kann, ist die Macht auf einen Schlag dahin – zumindest hat sie sich verlagert. Was bedeutet es nun aber, ein mögliches Resultat zu notieren? Verteile ich auf einem weißen Papier Punkte und Striche, so kann man diese in kurze und mehr oder weniger lange Töne übersetzen. Wenn sich nun die Tondauern aus den relativen Längen und Abständen der einzelnen Zeichen ergeben und kein absolutes Maß eingefordert wird, werde ich beim mehrmaligen Spiel immer wieder andere Tonfolgen erhalten. Ich könnte also sagen: Hier werden verschiedene Möglichkeiten festgehalten. Doch meines Erachtens entstehen hier nicht unterschiedliche, mögliche Resultate, weil Möglichkeiten notiert sind, sondern weil das zur Verfügung stehende Instrumentarium zu grob und unsere Fähigkeit, visuelle Längen in zeitliche Dauern zu übersetzen, nicht genau genug ist.

Die Notationsformen, an denen ich nun arbeite, versuchen am Papier das festzuhalten,

was mittels Computer am Bildschirm mittlerweile zu einer Alltäglichkeit geworden ist. Um beim Beispiel der Punkte und Striche zu bleiben: Es wäre sehr einfach, ein Programm zu schreiben, das die Punkte und Striche am Bildschirm jedes Mal neu verteilt – also immer wieder andere Möglichkeiten fixiert. Die eigentliche Partitur (Notation) wäre aber hier nicht etwa der Ausdruck dieser verschiedenen Bildschirmdarstellungen, sondern das zugrundeliegende Programm, welches die Varianten generiert. Dieses Programm ist eine sehr präzise Darstellung verschiedener Möglichkeiten – anders würde es nämlich gar nicht funktionieren. Und so sind viele meiner Notationen eher mit einem solchen Programm zu vergleichen, dessen Betriebssystem allerdings nicht der Computer, sondern der Mensch ist. Anders gesagt: Ein schwarzer Fleck am Papier mag zwar zu verschiedenen musikalischen Ereignissen anregen, er bleibt aber immer noch ein ganz konkreter Fleck.«

Trennung von Material und Form

Form und Material zu trennen, das bedeutet für Herndler, daß er sich als Komponist aus dem heraushält, was er Geschmacksentscheidungen nennt – das konkrete Füllen seiner abstrakten Formen mit Klängen. Zwar kommen seine persönlichen Geschmacksentscheidungen wieder ins Spiel, wenn er selbst an Realisationen seiner Partituren arbeitet, aber die Partituren selbst wahren eine maximale Offenheit und treffen keinerlei Vorentscheidung für ein bestimmtes klingliches Material. »Wo und wie nun diese Materialwahl oder Klangfindung stattfindet, ob während des Komponierens oder bei den Probenphasen, ist grundsätzlich egal. Entscheidend ist, daß sie bei mir von der Form getrennt ist, das heißt austauschbar, nicht fixiert, variabel. Denn Material bedeutet schon Interpretation, und Interpretation bedeutet: Es könnte auch anders sein. Daraus ergibt sich für mich die Suche nach Formen, die sich mehr oder weniger zwingend so ergeben, daß sie eben nicht anders sein können. Indem ich das Subjektive vom Objektiven trenne, schaffe ich für mich und andere eine Zugangsmöglichkeit zur Musik jenseits des Ästhetischen und Stilistischen.«

Herndler möchte in der Arbeit, die seine Partituren ermöglichen, nicht nur symbolpolitisch das konventionalisierte hierarchische Reproduktionssystem durchbrechen, sondern zu einem anderen Musizieren mit größeren Freiheitsgraden vorstoßen, in dem der »Interpret« eine andere, größere Rolle mit mehr Verantwortung spielen kann. Ohnehin verschwimmen die Grenzen zwischen Komponist und Interpret.

»Den Raum für Interpretieren zu vergrößern, heißt, den Raum für Interpretation zu öffnen – und damit ist eben nicht die tausendste Einspielung einer Beethoven-Sonate stellvertretend für den Interpretationswahn unserer Gesellschaft gemeint. Um den Raum für Interpretation zu öffnen, muß ich ihn kennen und abstecken, und das geschieht, wie oben schon erwähnt, in der Trennung von Material und Form. Das bedeutet auch, offen zu zeigen, wo der Komponist zum Interpretieren wird. Durch dieses Sichtbarmachen der Form zeige ich nicht nur die Relativität meines Handelns und räume somit dem Anderen eine andere (eigene) Ansicht ein, sondern stelle die Sache außerhalb meiner persönlichen Interessen. Der Interpret ist nicht mehr verlängerter Arm des Komponisten, denn der Interpret sieht den Komponisten selbst als Interpretieren. Die den Komponisten vom Interpretieren unterscheidenden Fähigkeiten bleiben so nicht in ihrem hierarchischen Machtverhältnis verankert – denn alle haben Einblick –, sondern sie werden zu zwei Ankerpunkten, um die sich die Sache dreht – eine modellhafte politische Konsequenz, die letzten Endes aus Transparenz entsteht.«

Herndlers befreiter, gleichsam komponierender Interpret, benötigt, davon ist er überzeugt, als Widerpart und Reibungsfläche möglichst klare, sozusagen objektive Formen. Seine Partiturglyphen sind deshalb meist so angelegt, daß sich die geometrisch-abstrakten Formen nach einem einmal aufgestellten Kalkül mehr oder weniger selbst generieren. »Wenn die Musik dann klingt, spürt man ohnehin, wie sich das Subjektive überall, wo es nur kann, breit macht, auch wenn die »Komposition« noch so sehr von objektiven Kriterien geleitet worden ist. Musik muß sich auch jenseits subjektiver Entscheidungen und Eingriffe bewegen können. Man muß sie fließen lassen – und nicht nur als Interpret, sondern vor allem als Komponist. Ich will bei einer Komposition nicht den Komponisten sehen, sondern die Musik hören.«

Beim Komponieren, wenn man das Erstellen seiner Glyphen so nennen mag, spielen Klangvorstellungen keine Rolle. Sie treten – als Füllung der Form – erst später als eine Sache des Interpretieren hinzu. Herndler stellt sich somit gegen eine ganze musikalische Tradition, die sich an Klangvorstellungen entzündet und diese möglichst genau zu notieren sucht. »Was mich zu einer kompositorischen Idee führt, kann sehr unterschiedlich sein, oft sind es natürlich auch konkrete Klänge, die mir einfach gefallen. Das Gefallen ist jedoch nur der Katalysator, die Zündung, um am Arbeiten zu bleiben, nie aber der Grund, etwas aufzuschreiben. Erst am Weg dieses kompositorischen Prozesses, der mich vom Konkreten zum Abstrakten

führt, stellt sich heraus, ob die Idee etwas taugt oder nicht. Das, was oft sogar mit einem Klang beginnt, endet mit einer Graphik, die nicht unbedingt wieder zu diesem konkreten Klang führen muß, sondern vielleicht zu einem Aspekt dieses Klanges, der sich nun in der Interpretation der Graphik auch genauso gut als bewegtes Bild oder Tanz zeigen könnte. Der Grad der Abstraktion kann demnach auch so groß sein, daß durch ihn das ursprüngliche Medium verlassen werden kann, ähnlich wie in den digitalen Technologien.«

Bewahren durch Loslassen

Heißt das nun, daß Aufnahmen bei Christoph Herndler wichtiger sind als bei anderen Komponisten, weil sie nicht bloß eine mehr oder weniger perfekte Umsetzung des Partiturtextes (die man wieder und wieder neu versuchen kann) darstellen, sondern eben Nicht-Wiederholbares fixieren? Sind diese Aufnahmen die eigentlichen Resultate seiner musikalischen Arbeit, weil erst in der Realisation der Partituren Komponieren im herkömmlichen Sinne stattfindet? Müßte eine Werkausgabe folglich in einer CD-Edition bestehen? »Aufnahmen sind mir durchaus wichtig, da nur sie auch etwas vom »Unwiederholbaren der Partituren« einfangen können. Sie stellen demnach auch die Resultate meiner Arbeit dar. Grundanliegen meiner Arbeit sind nun aber nicht diese Ergebnisse, sondern mein Ziel ist es, durch die Partituren selbst einen Beitrag zu leisten, um das Wesen der Musik, nämlich ihre Vergänglichkeit, lebendig zu halten. Das ist ein Tribut an die Spontaneität, ein Umgehen mit dem Unvorhersehbaren, ein Bewahren durch Loslassen und nicht durch museales Archivieren. Von mir geleitete Interpretationen in Form einer CD-Edition würden nur einen Vorschlag vieler möglicher Varianten darstellen, denn mir geht es darum, an die Eigenverantwortung des Interpretieren zu appellieren. Da die verwendeten Materialien immer auch einer Mode unterliegen, will ich nicht sie zum Hauptträger meiner Ideen machen, denn je schneller sich das Material verbraucht, umso weniger Zeit bleibt dem Tiefgang. Eine Form als etwas abstrakt und objektiv Verstandenes, vermag es jedoch, Materialien aufzusaugen und wieder abzugeben, ohne sich dabei selbst abzunutzen. Meine Partituren bedienen sich der Moden, aber sollen auch jenseits eines Zeitgeschmacks oder unter anderen modischen Voraussetzungen ihre Funktion beibehalten können. Und das kann, wenn überhaupt, nur an jener Grenze funktionieren, wo Musik noch nicht Musik, Klang noch nicht unbedingt Klang ist.«