

Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muss man die Tatsache achten, dass sie einen festen Rahmen haben.«<sup>1</sup> Diese formalistische Haltung bezeichnet Robert Musil in seinem *Mann ohne Eigenschaften* als *Wirklichkeitssinn*, dem er einen *Möglichkeitssinn* gegenüberstellt und damit das literarische Manifest für eine Vielzahl von philosophischen und künstlerischen Ansätzen des 20. Jahrhunderts schafft, die noch bis heute andauern.

Zu einem der einflussreichsten Konzepte des Möglichkeitssinns gehört dasjenige der offenen Form in der Musik, das vor allem in den 1960er Jahren mit John Cage, Earl Brown, Morton Feldman, Pierre Boulez, Konrad Boehmer und anderen – theoretisch fundiert und verbreitet durch Umberto Ecos Buch *Opera aperta* (1962)<sup>2</sup> – seine aktivste und vielfältigste Ausprägung erfahren hat. Wenngleich seitdem ein halbes Jahrhundert vergangen ist, lässt sich dennoch sagen, dass die Theorie der offenen Form mit ihren Konsequenzen für die Praxis bis in das zeitgenössische Kompositionswesen seine Relevanz kaum verloren hat. Werden die Konzepte auch nicht einfach als Tradiertes übernommen, sondern – gemäß Theodor W. Adornos Ansatz<sup>3</sup> – als »correspondence« variiert fortgeführt, so finden sich doch oftmals die wesentlichen Aspekte wieder: Die Forderung nach einem prozessualen, rezeptionsästhetischen, enthierarchisierten Verständnis von Musik als Ereignis, bei dem die Interpretation und der nicht-reproduzierbare, auratische Augenblick zentral sind. Im Mittelpunkt stehen außerdem die Betonung der sinnlichen, aber zu einem Reflexionsprozess führenden Wahrnehmung von Musik, das Verständnis von Form als subjektiver Konstruktion des Rezipienten und dies verbunden in einem widerstreitend-synthetisierenden reflexiven Spiel von Unbestimmtem und Bestimmtem.

Einen späten Impuls hat das Konzept der offenen Form durch Christian Wolffs 1986 gehaltenen Vortrag *Offen für wen und für was. Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik* erhalten.<sup>4</sup> In diesem Beitrag erfährt es ein erweitertes theoretisches Fundament, bei dem immer stärker auch politische, soziale und auf Kompositionstraditionen rekurrierende Tendenzen erkennbar werden.

## Was meint »offen« musikalisch?

Doch zunächst stellt sich angesichts der Heterogenität der – ästhetischen, politischen, sozialen oder philosophischen – Bedeutungsebenen des Begriffs »offen« die Frage, worin die spezifisch *musikalische* Qualität der offenen Form besteht? Zur Annäherung hilft hier Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks: Dieses

Dominik Pensel

# Open to Whom and to What?

## Zur Aktualität von Christian Wolffs Theorie der offenen Form

gebe keine »angeblich objektive Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer Rezeptionsbeziehung«<sup>5</sup>. Die Offenheit oder Geschlossenheit von Musik liegt also nicht *im* Werk selbst, sondern sie liegt in unserer subjektiven Rezeptionsbeziehung. Wenn nun Form als nicht-methodische Form definiert wird, also als »Bühnenereignis von bestimmter Länge, die ihrerseits unvorhersehbar sein mag«<sup>6</sup> oder als »dynamischer Prozess«<sup>7</sup>, dann wird Musik nicht als »Werk«, sondern als »Ereignis« oder »Erlebnis« verstanden.<sup>8</sup> Folglich kann die Offenheit der Form nicht (nur) in ihrer Notation bestehen, sondern erst *durch uns*, in einer nicht-linearen, kommunikativen Rezeption, entstehen, wodurch schließlich auch die Frage nach der auditiven Wahrnehmung dieser offenen Form obsolet wird.<sup>9</sup> Eine Erläuterung der offenen Form wird somit auch keinen »Katalog von Eigenschaften« auflisten (181), sondern versuchen, die Rezeption, die ein offenes Werk ausmacht, also »Gefühle« und nicht abstrakt Allgemeines, zu beschreiben. Darin besteht natürlich auch die Problematik der offenen Form: Dass sie nicht logisch, objektiv verifizierbar ist. Wenn sich der Charakter dieses Konzepts aber auf die Rezeption und auf einen Musikbegriff bezieht, der Musik als Ereignis versteht, dann muss sich Musikwissenschaft notwendigerweise ebenfalls vom rein analytischen Werk-Begriff lösen und sich anderer Denkmodelle wie das der Dispositive<sup>10</sup> oder anderer Methoden etwa aus dem kulturwissenschaftlichen Bereich bedienen.

Diese Rezeptionserfahrung musikalischer Offenheit zeigt sich in dem für experimentelle Musik typischen »Gefühl sich erneuernder Spontaneität«, »Geradheit und Direktheit«, der »Empfindung, unmittelbar und unwiederholbar zu sein« sowie in »Überraschungen« und »Unterbrechungen« (181): Es handelt sich also um Aspekte der Spontaneität, Diskontinuität sowie der Unmittelbarkeit, die einen planbaren, kontinuierlichen Verlauf von Zeit und eine objektive, homogene, in sich konsistente Gestalt eines musikalischen Werks verhindern und so Freiheit in der Musik durch die Aufhebung der temporal-sukzessiven Determination erst ermöglichen. Dabei wird hier der plötzliche »Augenblick des Erscheinens« eines

1 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 2011, S. 16.

2 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp: Frankfurt/Main 1973.

3 Theodor W. Adorno, *Tradition*, In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1, Frankfurt a. Main 1977, S. 315-316.

4 Christian Wolff, *Open to Whom and to What. On the theory of open form in new music*, in: ders., *Cues – Writings & Conversations*, Köln 1998, S. 176-191. Im Folgenden sind die Seitenangaben dieses Primärtextes hinter dem Zitat angefügt.

5 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. Main 1973, S. 29.

6 Christian Wolff, *Genaueste Handlungen unter den freiesten Bedingungen. Über Form*, in: ders., *Cues – Writings & Conversations*, a.a.O., S. 39.

7 Earle Brown, [o. T.], in: Ernst Thomas (Hrsg.), *Form in der Neuen Musik*, Mainz 1966, S. 57.

8 Vgl. dazu auch: Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Laaber 2000, S. 14.

9 vgl. Carl Dahlhaus, Schlussreferat in: Ernst Thomas (Hrsg.), *Form in der Neuen Musik*, a.a.O., S. 74.

10 Vgl. *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* zum Thema *Dispositive*, 74/2008.

19 Vgl. Sabine Feißt, *Der Begriff »Improvisation« in der neuen Musik*, Sinzing 1997, hier S. 113.

11 Vgl. Christian Wolff, *Was ist unsere Arbeit? Über experimentelle Musik heute*, in: *MusikTexte* 55 (1994), S. 25f.

12 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. Main 1981.

13 Vgl. z. B. Hans Ulrich Gumbrecht, *Productions of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

14 Christian Wolff, *Was ist unsere Arbeit?*, a.a.O., S. 25.

15 Ebd.

16 Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19, hrsg. v. Gérard Raulet, Berlin 2010.

20 Ch. Wolff, *Was ist unsere Arbeit?*, a.a.O., S. 26.

17 So z. B. in: James Saunders (Hrsg.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Farnham/Burlington 2009, S. 362. Oder: Ch. Wolff, *Was ist unsere Arbeit?*, a.a.O., S. 27.

18 Christian Wolff, »...verschiedene Arten von Unbestimmtheit«, in: Eva-Maria Houben (Hrsg.), *immer wieder anders – überraschend neu. Noch einmal 5 Jahre Komponistenportraits an der Universität Dortmund*, Dortmund 2004, S. 26.

Kunstwerks betont, der Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970) zufolge das ästhetische Mehr eines Kunstwerks ausmacht, seine »Transzendenz«. In dieser Betonung des überraschenden – einem Benjaminischen *Chock* ähnlichen – Ereignischarakters, der »Unvorhersehbarkeit«<sup>11</sup> und der – wirkungsästhetischen – Phänomenalität eines Kunstwerks sowie dessen Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit in seinem präsentischen Erscheinen geht Wolffs Vorstellung von »Offenheit« einher mit dem Konzept der *Plötzlichkeit* Karl Heinz Bohrers<sup>12</sup> sowie mit einer Ästhetik der »Präsenz« oder »Evidenz« wie sie unter anderen Hans Ulrich Gumbrecht entwickelt hat.<sup>13</sup> Diese Aspekte der Plötzlichkeit wiederum werden durch einen bestimmten »Hintergrund«, einen (Kommunikations) Zusammenhang beziehungsweise einen bestimmten Kontext, ermöglicht.<sup>14</sup> Dieser Hintergrund ist, nach Wolff, unsere persönliche »Geschichte«, die – erneut im Benjaminischen Sinne – nicht als historistisch Bestehendes, sondern als *Jetztzeit* verstanden wird, in der die individuelle wie kollektive Geschichte komprimiert fort dauert und der ein messianischer Aspekt – bei Wolff die demokratische Freiheit und das »utopische Moment« des Friedens<sup>15</sup> – immanent ist.<sup>16</sup> Er ist ein solcher *durch uns*, durch das subjektive Ver- und Bearbeiten unserer persönlichen Geschichte sowie das »Zusammenwirken all dieser Komponenten in bestimmten Momenten (im Hören, Aufführen, Komponieren, wobei jede von ihnen bereits an unterschiedlichen Zeitpunkten und Orten zum Tragen kommt)« (181).

Aber wie lässt sich dies in der praktischen Umsetzung verstehen? Mehrmals betont Wolff<sup>17</sup>, dass die Unmöglichkeit der identischen, nicht-technischen Reproduktion und der exakten Notation von Musik – was einer impliziten Definition von Musik als Ereignis beziehungsweise Prozess entspricht – für ihn eine *conditio sine qua non* und somit eine Kompositionsgrundlage darstelle: »Hinsichtlich des Komponierens ging es mir um die Dialektik zwischen dem, was gewollt, was geplant, was ausgearbeitet ist – einerseits –, und dem – andererseits –, was spontan, intuitiv und überraschend ist.«<sup>18</sup> Auf der Basis dieser »dialektischen Existenzform von Musik« (181) steht – gemäß ihrer oxymoralen Begriffskombination – die offene Form: Plötzlichkeit oder Präsenz, das Unbestimmte, stehen – wie auch Bohrer betont – der persönlichen und allgemeinen Geschichte, dem Bestimmten, gegenüber. Die Grundformel der offenen Form ist also nicht grenzenlose Unbestimmtheit, sondern genau die Grenze zwischen Unbestimmtheit und Bestimmtheit, ihr Zusammenwirken und

40 Widerstreiten.

## »Form legt die Frage nach dem Inhalt nahe«

In diesem Sinne steht Christian Wolffs Konzept in der Tradition der offenen Form der 1960er Jahre, so dass Indetermination dem Interpreten eine neue Rolle mit neuer Freiheit gewährt, in der er demokratisch an der Musik beteiligt ist, die aber – durch die Technik des *cueing* – trotzdem nicht zu bloßem Zufall wird.<sup>19</sup> Obwohl sich das Konzept der offenen Form von einem Formalismus lösen will, besteht der Fokus in theoretischen Definitionen dennoch stets auf dem Formbegriff, der dann irgendwie als »offen« charakterisiert wird. Dabei wird aber die grundlegende – bereits im antiken Begriffspaar Idee/Materie angelegte – Unterscheidung von Inhalt und Form häufig übergangen. Dies ändert sich bei Wolff, indem er in den 1970er Jahren durch eine zunehmende Politisierung zu der Auffassung gelangt, dass bisherige klangfokussierte Kompositionen »zu esoterisch und zudem zu introvertiert« wirkten und eine zu große Distanz zum Rezipienten und Interpreten hätten. Die Folge ist Wolffs Hinwendung zu dem, »was ein breiteres Publikum als Musik gelten lassen würde«, indem er den sozialen Aspekt der Musik betont sowie auf politisches Material (wie Lieder) und vermehrt auf eine traditionelle Art der »Kombination von Klängen« (wie Kontrapunktik, Hoquetus, Diatonik) zurückgreift.<sup>20</sup>

Damit schaffen Komponisten wie Wolff die konzeptuelle Grundlage für eine Vielzahl von Komponisten, die den experimentellen Musikbegriff nach Cage nicht aufgeben wollen, für die das selbstreferenzielle »taboobreaking« (Marc Sabat), also eine elitäre, dekonstruktive Haltung mittels »Polemik, Ideologie« und »abgenutzter Modelle avantgardistischen Ikonoklasmus«, keine zeitgemäßen Ansatzpunkte mehr darstellen. Oder für die der Innovationszwang des »Kalten-Krieg-Kriteriums«, wie es Peter Ablinger formulierte, das zu Ungunsten qualitativer Kriterien das Primat einer angeblichen Originalität setze, nicht mehr zutrefte. Einerseits konzipieren sie durchaus eigentümliche *Set-ups*, wie bei Wolfgang Mitterers *Vertical Silence* (2000), Marc Sabats *Wave Piano Scenery Player* (2007-2012) oder Peter Abingers intermedialen Projekten. Sie verfolgen zudem einen dezidiert rezeptionsästhetischen und prozessualen Ansatz, so dass Musik als »Zustand des Hörens« (Sabat) verstanden wird oder »die Zuhörer an der Entstehung dieser musikalischen Prozesse teilnehmen können« (Burkhard Beins oder Andrea Neumann), und sie betonen explizit Wahrnehmungsprojekte. Andererseits aber integrieren sie bewusst wieder traditionelle Kompositionstechniken,

konzentrieren sich auf soziale oder didaktische Aspekte – mittels gruppenspezifischer oder interkultureller Projekte oder durch die Verbindung von Laien- und professionellen Musikern in gemeinsamen Ensembles – und streben politische Ziele an, wie bei Mathias Spahlinger oder dem Album *Fukushima!* (Presqu'île Records) von 2012, an dem sich fünfzehn Musiker beteiligten. Darin findet sich das Stück *Counter* von Burkhard Beins, bei dem Klänge verwendet werden, die an einen Geiger-Zähler erinnern, das also neben einem ideell-thematischen – durch Titel und Kontext der Veröffentlichung –, auch einen materiell-musikalischen politischen Inhalt hat.

In dieser Weise entwickelt auch Christian Wolff eine zweiteilige – ideelle und materielle – konstruktivistische Auffassung von »Inhalt«, der – vergleichbar einer neuen Idee der Form – Ergebnis einer Rezeptionsbeziehung ist, die Musik vor allem als Ereignis begreift: »Inhalt ist das, was wir durchdenken müssen, und was Grundlage kritischer Reflexion sein kann (parallel zu technischen Fragen)« (183). Inhalt weckt also eine kritische, das heißt reflexive Betrachtung, wodurch er sich rational an die oberen Erkenntnisvermögen (ratio) richtet, wohingegen sich die Form – und auch das bekräftigt ihren »dialektischen Charakter« – in ihrer Plötzlichkeit und Präsenz emotiv primär an die unteren Erkenntnisvermögen (emotio) wendet. Klänge können demnach – entgegen medientheoretischen Vorstellungen und der verbreiteten Auffassung im 20. Jahrhundert – kein »Eigenleben« haben, denn sie erhielten dieses nur *durch uns*: Indem wir als freie Menschen die Klänge so denken, verleihen wir ihnen – als Produkte unserer oberen Erkenntnisvermögen – Autonomie, sie »bezeichnen ihre eigene Autonomie«, werden mithin semantisiert und können so »Grundlage kritischer Reflexion«, also Inhalt, sein (181). Erst diese Bestimmtheit des Inhalts garantiert die rezeptionsästhetische Kontingenz, Plötzlichkeit und Präsenz der Form und so die Möglichkeiten der »Überraschung, Unterbrechung, Unmittelbarkeit«. <sup>21</sup>

Um dies zu ermöglichen, bedarf es aber einer zweiten Auffassung von Inhalt als »Material« (181), die, einerseits, etwa in der Hinwendung zu politisch-sozialem Liedmaterial und zu musikgeschichtlichen Traditionen besteht und andererseits darin, dass Klänge im Sinne von Charles S. Peirce ikonisch, sogar indexikalisch, auf etwas anderes verweisen – wie das imitierte Geräusch des Geigerzählers auf die verheerende Katastrophe einer radioaktiven Kontamination – und dadurch Bedeutung erlangen. Dementsprechend sind beispielsweise auch – als Vorläufer der offenen Form – Sirenen bei Edgar Varèses *Ionisation* (1929-1931) oder

Klänge bei George Antheils *Ballet mécanique* (1924/1953) zu verstehen, oder heute ebenso Sägen, Maschinen, Motoren etc. bei Wolfgang Mitterer, Aspekte der Natur bei Peter Ablinger, Stimmen-Fragmente bei Iris ter Schiphorst oder Field-Recordings bei Annette Krebs.

## Anknüpfungspunkte aktueller Musik

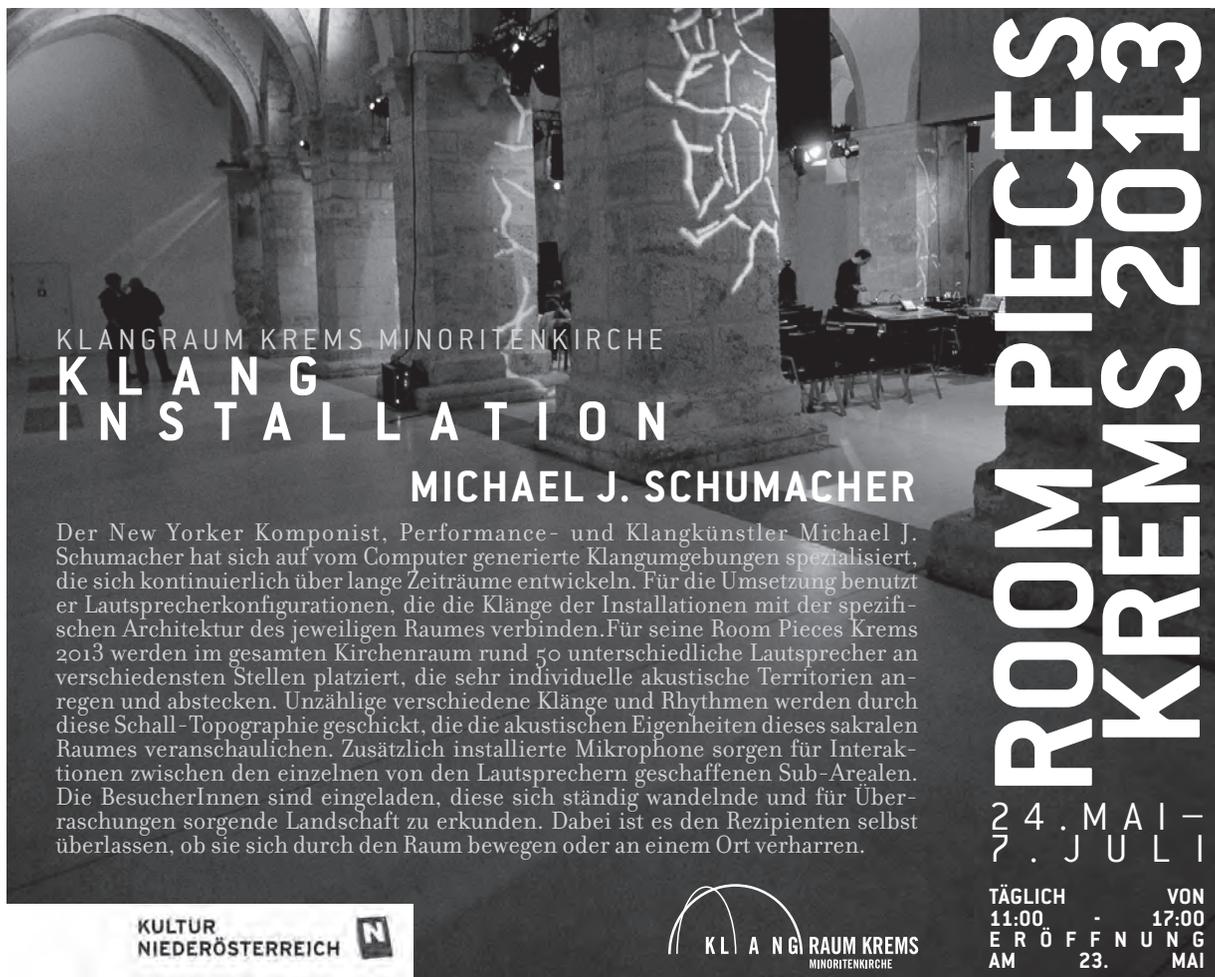
»Inhalt negiert formale Neutralität. Offen heißt nicht offen für jede (oder keine) Bedeutung von Verwendung« (183): Wenn Form nicht dem Inhalt entspricht (Klänge also kein »Eigenleben« haben), sondern es immer einen *bestimmten* Inhalt geben muss, der von der (offenen) Form unterschieden wird, kann es keine bedeutungslose Musik geben. So offen eine Form, zum Beispiel mittels improvisatorischer Elemente, wie bei Wolffs *Prose Collection* (1968-71), auch gestaltet sein mag, so wird sie sich doch nicht einer Semantisierung *durch uns* widersetzen können. Da der Inhalt – als Bestimmtes – dann aber die Form – als Spiel zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem – generiert, negiert beziehungsweise leugnet er »formale Neutralität«, wodurch eben offen nicht als »offen für jede (oder keine) Bedeutung« zu verstehen ist, sondern als kritisch-reflexiver, synthetisierender Widerstreit zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem.

Die Anknüpfungspunkte an dieses Konzept sind in der aktuellen Musik evident, obwohl man dazu versuchen muss, die ephemere Form mittels (subjektiver) Beispiele objektiv zu fixieren. Marc Sabats *Lying in the grass, river and clouds* (2012) beispielsweise verbindet eine exakte, mikrotonale Tondifferenzen erfassende Notation im Fünf-Linien-System und traditionelle Kompositionstechniken mit einer – in Dynamik, Rhythmus, Tempo und innerhalb zwei-, drei- oder viertaktigen *patterns* – sehr freien Ausführung, die auf dem sozialen Aspekt einer bewussten Wahrnehmung basiert. Ebenso beinhalten Werke Wolfgang Mitterers, die an Orten wie Steinbrüchen oder Sägewerken situiert und oftmals mit sozialen Projekten verknüpft sind, einen großen Anteil an improvisatorischen Elementen. Dennoch integrieren sie – zum Beispiel *Little Smile* (2011) – durch neue Notationsformen oder ein konkretes »Klangbild« mithilfe einer Hörpartitur, an der sich die Interpreten bei ihren Improvisationen orientieren müssen, auch einen hohen Grad an Bestimmtheit. Dabei ist auffällig, dass oftmals das Widerspiel zwischen elektronischen und akustischen Klängen zentral wird und dass sich offene Form auch mit neuen Medien kombinieren lässt, wie bei Mitterers *Internet Composition*, bei der Besucher seiner Website **41**

21 Vgl. auch: Chr. Wolff, *Was ist unsere Arbeit?*, a.a.O., S. 27-28.

zu Teil-Komponisten, Interpreten und Rezipienten zugleich werden.

Mit seinem Konzept der offenen Form hat Christian Wolff zum einen ein flexibles Modell geschaffen, das verschiedenen aktuellen Musikszenen Möglichkeiten der Vermittlung ihrer Musik, im Sinne einer Annäherung an das Publikum, bereitstellt. Andererseits und zugleich ermöglicht es auf neue Weise die Befreiung von einem Innovationszwang des Experimentellen im Zuge einer Integration traditioneller Elemente der Komposition und bildet letztlich eine Brücke zu dem durch Indetermination und Ereignishaftigkeit konstituierten Musikbegriff John Cages. Erst dies eröffnet zeitgenössischen jungen Komponisten die Möglichkeit, mit dem Konzept der offenen Form an die Tradition in »correspondence« anzuknüpfen. Genau diese produktiv-synthetische Qualität im mikro- wie im makrostrukturellen Bereich zeichnet Christian Wolffs Theorie der offenen Form aus. ■



KLANGRAUM KREMS MINORITENKIRCHE  
**KLANG  
INSTALLATION**  
**MICHAEL J. SCHUMACHER**

Der New Yorker Komponist, Performance- und Klangkünstler Michael J. Schumacher hat sich auf vom Computer generierte Klangumgebungen spezialisiert, die sich kontinuierlich über lange Zeiträume entwickeln. Für die Umsetzung benutzt er Lautsprecherkonfigurationen, die die Klänge der Installationen mit der spezifischen Architektur des jeweiligen Raumes verbinden. Für seine Room Pieces Krems 2013 werden im gesamten Kirchenraum rund 50 unterschiedliche Lautsprecher an verschiedensten Stellen platziert, die sehr individuelle akustische Territorien anregen und abstecken. Unzählige verschiedene Klänge und Rhythmen werden durch diese Schall-Topographie geschickt, die die akustischen Eigenheiten dieses sakralen Raumes veranschaulichen. Zusätzlich installierte Mikrophone sorgen für Interaktionen zwischen den einzelnen von den Lautsprechern geschaffenen Sub-Arealen. Die BesucherInnen sind eingeladen, diese sich ständig wandelnde und für Überraschungen sorgende Landschaft zu erkunden. Dabei ist es den Rezipienten selbst überlassen, ob sie sich durch den Raum bewegen oder an einem Ort verharren.

**KULTUR  
NIEDERÖSTERREICH** 

 **KL A N G R A U M K R E M S**  
MINORITENKIRCHE

**ROOM PIECES  
KREMS 2013**

24. MAI –  
7. JULI

TÄGLICH VON  
11:00 - 17:00  
ERÖFFNUNG  
AM 23. MAI