



Für und wider das Kunstwerk

Michael Hirsch

Skizze zu Werken und Projekten

1 Tonband-Kompositionen sind ja gewissermaßen das »Werkhafteste«, was man sich vorstellen kann: Hier gibt es nicht einmal mehr die geringen interpretatorischen Freiheiten, die ein traditionelles Werk dem Ausführenden läßt. 

2 Näheres zu *Beschreibung eines Kampfes* ist in Gisela Naucks Aufsatz über das Projekt in Positionen 14, S.14 ff nachzulesen. 

Ich gehöre einer Komponistengeneration an, die die verschiedenen Positionen in der Diskussion um den traditionellen Werkbegriff und dessen Auflösung bereits als Elemente der jüngeren Musikgeschichte vorgefunden haben. (Ähnliches gilt auch für den »Materialbegriff«). Genuin neue Positionen zu diesem Thema sind nicht mehr zu entwickeln. Man hat die Wahl, sich auf die eine oder andere Seite zu stellen, oder aber dem theoretischen, musikphilosophischen Aspekt dieser Diskussion gegenüber gleichgültig zu sein, und ad hoc unter pragmatischen Gesichtspunkten zu entscheiden, welchen Grad von »Werkhaftigkeit« man wählt und welche Elemente der kompositorischen Konzeption einen offeneren Konzept- oder Projektcharakter erhalten sollen.

An dieser Stelle muß man sich freilich fragen, wie der Begriff des musikalischen Werkes zu definieren ist, und ob er überhaupt etwas mit dem Grad der Ausarbeitung einer geschlossenen Form zu tun hat, inwieweit also eine offene Form weniger »Werk« ist als eine traditionelle Partitur. Bleibt nicht alles »Werk«, was an persönliche Autorschaft gebunden ist? Letztlich bin ich jedoch an einer musikphilosophischen Diskussion um theoretische Begriffsklärungen kaum interessiert.

Mein Interesse gilt dann doch mehr den pragmatischen Fragen des musikalischen Handwerks, die sich im Umfeld dieser Diskussion bewegen. Ich bleibe also der Einfachheit halber zunächst einmal bei einem Werkbegriff, der den traditionellen musikalischen Werkcharakter an die Existenz einer reproduzierbaren, geschlossenen musikalischen Form bindet. Im Gegensatz dazu stehen offene Formen und konzeptuelle Arbeiten auf der Seite eines erweiterten Werkbegriffes. Sie haben alle miteinander den Umstand gemeinsam, daß der Autor verschiedene Entscheidungen nicht mehr selbst trifft, sondern den Interpreten oder der spezifischen Aufführungssituation überantwortet. Daß solche Konzepte an einem Punkt der musikgeschichtlichen Entwicklung auf den Plan getreten sind, an dem alle Beschränkungen der Entscheidungsfreiheit des Komponisten in Form von regulativen Kompositionslehren aufgehoben waren, ist kein Zufall. Die Geschichte des Komponierens ist die Geschichte der Techniken, Entscheidungen teilweise abzugeben. Jahrhundertlang sorgten Harmonielehren, Kontrapunkt und Formenlehren dafür, daß dem Komponisten eine Reihe grundlegender Entscheidungen abgenommen wurden. Und wenn in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die wachsende kompositorische Freiheit mit der Methode der »12 nur

aufeinander bezogenen Töne« beantwortet wurde, so geschah dies letztlich aus der Erkenntnis heraus, daß die schöpferische Phantasie eines einzelnen Komponisten zu begrenzt ist, um gewissermaßen im luftleeren Raum, einzig auf der Basis spontaner Geschmacksentscheidungen, langfristig zu interessanten Ergebnissen zu gelangen. Schließlich sorgte auch die sehr häufig als Dogmatismus diffamierte Rigorosität des seriellen Denkens in den 50er Jahren für die Entstehung von Werken wie Stockhausens *Gruppen* und den *Structures* von Boulez, deren komplexe Klanglichkeit und Dichte beim bloßen Vertrauen auf die spontane Einfallskraft des Komponisten nie erreicht worden wären. Ähnliches gilt in vielleicht noch höherem Maße für die von John Cage entwickelten Zufallsoperationen, die auf eine Erweiterung der Erlebbarkeit des unendlichen Reservoirs der Klänge zielte, die gleichzeitig durch die Disziplinierung der Methode in formal stringente Gebilde – teilweise durchaus auch Werke im traditionellen Sinn – verarbeitet wurden.

Auch die formal offenen Konzepte haben letztlich ihren Sinn darin, zu Resultaten zu kommen, die der einzelne Komponist in der Beschränkung auf bloße Geschmacksentscheidungen nicht finden könnte. Nur unter diesem Aspekt sind sie jedenfalls für mich interessant. In meiner eigenen Arbeit stehe ich zu Beginn einer Komposition jedes Mal vor der gleichen Frage: Welche Elemente der Komposition sind mir so wichtig, daß ich sie determiniere, und welche lasse ich offen? Dabei ergibt sich nicht selten das Problem, die zu determinierenden und die offenen Aspekte in einer stringenten Gesamtkonzeption zu vereinigen. Bei größeren Projekten entsteht dann meistens ein Konvolut aus verschiedensten Einzelteilen, deren Grad an kompositorischer Ausarbeitung vom traditionell Ausnotierten bis hin zu ganz offenen Konzepten reicht. Das ganze Konvolut wird dann nur durch eine inhaltliche Gesamtkonzeption und meistens auch durch irgendein formales Ordnungsprinzip (z.B. Alphabet) zusammengehalten. Die Anlage solcher Projekte ist also sehr offen, es sind Kataloge, aus denen die Realisatoren einer Aufführung das zu verwendende Material auszuwählen und zu montieren haben, aus denen aber auch kleinere in sich geschlossene Stücke einzeln aufgeführt werden können. So gibt es zum Beispiel in meinem musikdramatischen Projekt *Beschreibung eines Kampfes* ein traditionell notiertes Schlagzeugstück, das ich später in meine Kammermusik-Komposition *Memoiren, 3. Buch* integriert habe. Außerdem gibt es dort als Extremfall von Nicht-Offenheit in sich geschlossene Tonband-Kompositionen, die einzig in der von mir aufgenommenen Version autorisiert sind¹. Die Gesamtanlage von *Beschreibung eines Kampfes* ist zwar äußerst offen, wird aber immer wieder durch verschiedene Regulative diszipliniert. So gibt es z. B. mehrere Listen von Fragen, die zur Erarbeitung einer Aufführung zu beantworten sind und die so gestellt sind, daß ihre Beantwortung eine oberflächliche, undisziplinierte und eindimensionale Ausarbeitung unmöglich macht. Die offene Anlage meiner größeren Projekte hat zum Teil auch damit zu tun, daß zu Beginn der Arbeit noch gar nicht feststeht, daß ein größeres Projekt entstehen soll. So stand zu Beginn der Komposition von *Beschreibung eines Kampfes* lediglich ein autonomes Tonbandstück, ohne daß eine Weiterarbeit geplant war. Erst allmählich begann es über die Entwicklung von Live-Aktionen zu diesem Tonbandstück und das Bedürfnis nach einer Weiterbeschäftigung mit dem zugrunde liegenden Kafka-Text hinaus zu wuchern, bis der Plan zu einer größer angelegten Musiktheaterarbeit vage feststand².

Ähnlich vage ist der aktuelle Stand eines Werk-Komplexes, dem ich den Arbeitstitel *Einige Versuche mit der Wirklichkeit* gegeben habe. Es existiert zunächst nichts weiter, als eine Reihe isoliert für sich stehender Kompositionen und die Vermutung, daß die inhaltlichen Beziehungen, die zwischen diesen Stücken bestehen und mein Interesse an diesen Beziehungen dazu führen, sie in einen größeren Zusammenhang zu integrieren. Wie dieser aussehen wird, ob es sich lediglich um eine lose Folge verschiedenster Stücke unter einem gemeinsamen Übertitel handeln wird, oder ob es eines Tages eine Gesamtkonzeption geben wird, die es ermöglicht, die verschiedenen Stücke in einer Meta-Komposition konvolutartig zusammenzufassen, ist noch völlig offen. Die bisherigen Stücke sind im Moment noch vollkommen autonom: Da gibt es ein Hörspiel – *Der Schlaf* (produziert im »Studio Akustische Kunst« des WDR) –, mehrere Sprachkompositionen *Lieder nach Texten aus dem täglichen Leben*, eine Performance *Tagesreste*, ein Stück Kammermusik *Mouvement à 5 (pour A. G.)* und eine Reihe von Skizzen und Tonbandkassetten. Sie alle haben inhaltlich einen starken Bezug zu Phänomenen der außermusikalischen Wirklichkeit gemeinsam, die sich auf unterschiedliche Weise in musikalisches Material transformieren. Eine gewisse Anzahl weiterer Stücke wird noch entwickelt werden müssen, bis der Rahmen für ein übergeordnetes Projekt feststeht, das die Auseinandersetzung mit außermusikalischer Wirklichkeit jenseits von Naturalismus, Programmmusik und Impressionismus zum Forschungsgegenstand haben soll. Vielleicht ist das Wort »Projekt«, das hier häufig auftaucht, der für meine Arbeit treffendste Gegenbegriff zum traditionellen Werkbegriff. Es sind dies Vorhaben mit offenem Ausgang, die in sich freilich auch die Möglichkeit aller Ausprägungen von »Werkhaftigkeit« bergen.

Ein wesentlicher Umstand, der erweiterte Formen des musikalischen Kunstwerkes notwendig macht, ist die Tatsache, daß verschiedene Materialien neuerer Musik mit der traditionellen Notenschrift nur noch sehr unzureichend in den Griff zu kriegen sind, und vor allem kaum noch weiterzuentwickeln sind. Das gilt am augenfälligsten für theatrale Elemente. Wenn man, wie ich immer wieder, die Inszenierung zum integralen Bestandteil der Komposition machen will, muß man sich andere Arbeitsweisen einfallen lassen, als szenische Vorgänge in Partiturform festzulegen. Ich bediene mich dabei der verschiedensten Erfahrungen der Theaterarbeit, wo Vorgänge mehr durch assoziative Vorgaben an den Spieler und dessen Reaktion darauf während der Probenarbeit entwickelt werden. So arbeite ich derzeit auch an einem Stück, in dem traditioneller Werkcharakter und offene Projektform in der Konfrontation von Musik und Theater zusammenfallen sollen: Im Auftrag der *Musikfabrik Nordrhein-Westfalen* entsteht ein Ensemblestück für 13 Instrumentalisten, das zunächst in konventioneller Partiturform als »absolute Musik« ausgearbeitet wird. Erst danach werde ich ein Konvolut von theatralen Möglichkeiten, Verhaltensweisen, Rollen für die Musiker, psychologischer Motivationen usw. erstellen, mit dem das musikalische Werk in intensiver Probenarbeit mit den Musikern zunehmend in ein musikdramatisches Projekt verwandelt werden soll.