

Gisela Nauck

Resümee

1 Claus-Steffen
Mahnkopf, *Das
Meisterwerk –
Paradigma der
Zukunft?*, Heft
23/1995. ↑

2 Wolfram Schurig,
werkstutzigkeitsnotiz,
Heft 25/1996, S. 40. ↑

3 *Von einem der
auszog...*, Heft
28/1996, S. 48. ↑

4 Michael Hirsch,
*Skizze zu Werken
und Projekten*, Heft
25/1996, S. 38. ↑

5 Steffen
Schleiermacher, *Komm
ins Off'ne, Freund?*,
Heft 28/1996, S. 50. ↑

6 Manus Tsangaris,
Vermittlung, Heft 30,
S. 40. ↑

7 Julian Klein, Heft 24,
S.40. ↑

8 a.a.O., S. 41. ↑

9 Johannes Schmidt-
Sistemans, *Musica
est*, Heft 24, S. 43-

Die Redaktion von *Positionen* hat 1995 junge Komponisten zu einer Diskussion angestiftet, die kompositionsästhetisch sicher keineswegs neu ist, uns jedoch am Ende dieses Jahrhunderts als Frage neu zu stellen wert schien. Das um so mehr, als die Komposition Neuer Musik seit den 50er Jahren immer unübersehbarer musikalische Gestalten und Formen hervorgebracht hat, die zur nichtreproduzierbaren Vergänglichkeit tendieren. Solche werkauflösende Musikproduktion scheint zu den neuen Qualitäten Neuer Musik in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zu gehören mit entsprechenden Konsequenzen für die musikalische Rezeption und Wahrnehmung, was in den Reflexionen beinahe aller Beiträge eine wichtige Rolle spielt. Was ursprünglich vor allem Form, Gestalt und Interpretation einer Komposition zu betreffen schien, scheint sich nun – liest man etwa die Beiträge zum Thema *Internet* dieses Heftes – gekoppelt an ein solcherart neues Medium in die Bedingungen der Produktion selbst unmittelbar hineinzuverlagern. Das Werkhafte – gekennzeichnet durch eine in sich geschlossene, konstruktiv mehr oder weniger festgeschriebene, identisch reproduzierbare Gestalt – als endgültiges *Resultat* eines Kompositionsprozesses ist durch die Bedingungen der Komposition selbst aufgelöst, *variabler Prozeß* geworden. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint Neue Musik im Internet als logische ästhetische Konsequenz in der Kompositionsentwicklung dieses Jahrhunderts.

Abgesehen davon aber – denn das Zusammenfallen des Heft-Themas mit meinem Versuch eines Resümeees der Diskussion »Für und wider das Kunstwerk« ist zufällig – interessierte uns, wie sich junge Komponisten zum kunstwerkauflösenden Erbe etwa von Erik Satie, John Cage und Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff und Dieter Schnebel, Franco Evangelisti, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur, Emmet Williams, Bill Fontana, Sven Åke Johansson oder Hans Peter Kuhn in Beziehung setzen und welche Schlußfolgerungen sie für ihr eigenes Schaffen daraus gezogen haben.

Redaktionell ausgelöst worden war die Diskussion durch eine Verwunderung: Daß nämlich ein junger Komponist nach solchen ästhetischen und musikalischen Erfahrungen, wie sie allein mit den Arbeiten der genannten Komponisten verbunden sind, am Ende dieses Jahrhunderts wieder für das »Meisterwerk« als Maßstab ästhetischer Kategorien plädiert¹, als sei nichts gewesen. Ist das ein Einzelfall oder post... Trend? Wie reflektieren junge Komponisten heute

45. ↑

10 Michael Hirsch, a.a.
O., S.39. ↑

11 vgl. Karlheinz Essl,
*Plädoyer für das
offene Kunstwerk*,
Heft 26/S. 56 ↑

12 ebd. ↑

13 Peter Ablinger,
Annäherung, Heft 23,
S. 37. ↑

14 Chico Mello,
Amarelinha, Heft 29,
S. 44. ↑

15 Chico Mello, a.a.O.,
S. 43. ↑

Kategorien wie Form, Gestalt, Inhalt, Struktur, Dramaturgie, Konstruktion und schließlich – als Resultante – den Begriff des Werkes, Kategorien, die jahrhundertlang die jeweilige Eigenart von Musik, ihr klangliches Sosein, ihre Spannungen und sinnlichen Verführungen, ihren Reichtum oder ihre berührende Ödnis prägten? Was tritt an die Stelle eines solchen ästhetisch und kompositorisch wichtigen Bezuges? Und was hat sich gegenüber ähnlicher Diskussionen in den 50er/60er Jahren verändert?

Die Überlegungen der insgesamt dreizehn Komponisten sind natürlich keinesfalls repräsentativ für eine Generation, zumal etliche, auf deren Standpunkte wir außerdem neugierig gewesen wären, doch nicht reagiert haben. Dennoch sei eine Zusammenfassung versucht, gestützt auf die Beiträge folgender Komponisten (in der Reihenfolge der Veröffentlichung): Claus-Steffen Mahnkopf (Freiburg), Peter Ablinger (Österreich/Berlin), Johannes Schmidt-Sistermanns (Köln), Julian Klein (Hannover), Thomas Buchholz (Halle), Wolfram Schurig (Bludenz), Michael Hirsch (Berlin), Karlheinz Essl (Klosterneuburg), André Werner (Berlin), Steffen Schleiermacher (Leipzig), Jens Brand (Dortmund), Chico Mello (Brasilien/Berlin), Manus Tsangaris (Köln) – leider ist keine Komponistin dabei. Zwar bezweifle ich, daß die Differenz ästhetischer Standpunkte primär geschlechtlich geprägt ist, aber dennoch: leider.

Außer jener Meisterwerk-Position – die bei dieser Diskussion kein zweiter teilte – gab es bei den Argumentationen zwei Haupttendenzen. Zum einen erscheinen jene kompositorischen *Veränderungen*, die auch das Kunstwerk als ästhetischen Maßstab beeinflussten, als selbstverständlicher Ausgangspunkt, von dem aus eigene Positionen entwickelt wurden. Zum anderen war oft eine Skepsis gegenüber der Bedeutung solch einer Kunstwerk-Problematisierung selbst auffallend bis hin zur erfrischend-querschlägerischen Verneinung: »im ernst: der werkbegriff, der heute zur debatte steht, ist derselbe, über den schon in den fünfzigern diskutiert wurde. diesen werkbegriff gibt es nicht mehr.«² (Leider wurden die musikalisch-kompositorischen Schlußfolgerungen daraus nur äußerst rudimentär zur Kenntnis gegeben.)

Denn die interessanten Einsichten entstanden zum Teil gerade aus dem argumentativen Umgang mit solcher Skepsis. So etwa aus der produktiven Frage: »Was ist, was kein Werk ist?« (Jens Brand)³, wenn diese hier auch nicht hinreichend beantwortet werden konnte. Aber sie setzt zumindest mit dem Schmunzeln zugleich auch den Denkkapparat in Gang. Solche Skepsis schloß ebenso zurecht Zweifel am Nichtwerkcharakter offener Kompositionsmethoden ein. So konstatierte Michael Hirsch, daß auch die »formal offenen Konzepte ... letztlich ihren Sinn darin (haben), zu Resultaten zu gelangen«⁴. Oder Steffen Schleiermacher schlußfolgerte nicht zuletzt auf Grund seiner interpretatorischen Erfahrungen als Pianist, daß sich sowohl bei Baukasten-Stücken wie auch bei musikalischen Graphiken »die Idee von der Vielzahl der Möglichkeiten ... im Augenblick der Aufführung zum Werk« verdichtet⁵. Interessant ist gerade bei solchen Zweifeln, daß sich offenbar unbeabsichtigt der stattgefundenen Wertewandel doch artikuliert: als festgestellte Prioritätsverlagerung des musikalischen Wertmaßstabes von der Komposition als autonomes, gleichsam objekthaftes Werk zum *Verhältnis* Hörer/Wahrnehmung-Musik bzw. Aufführung-

Wahrnehmung. Doch scheint es zu kurz gegriffen, wie Schleiermacher, darin allein einen Kreativitätsgewinn für den Interpreten zu sehen. Ging doch auch mit solchen offenen Formen ein – zunächst kleines Stückchen Autoritätsanspruch des Komponisten verloren. Worin dann tatsächlich eine neue Qualität Neuer Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Vorschein kommt, die Heinz-Klaus Metzger nicht nur bei John Cage als gesellschaftlich utopisches Potential charakterisiert hat, weil sie Ausdruck der »Negation von Herrschaft, von Konventionen« ist.

Diese Verlagerung der kompositorischen Aufmerksamkeit vom objekthaften Werk zum Hören bzw. zum Wahrnehmungsprozeß bestimmt auch andere Diskussionsbeiträge. Manus Tsangaris etwa kritisiert in seinen von vornherein *Vermittlung* überschriebenen Überlegungen die Problemstellung »Für und wider das Kunstwerk« selbst, »weil sie die aktive Potentialität des Hörers völlig außer acht läßt«, ebenso den Aufführungszusammenhang, der wiederum eigene Wertigkeiten setze: »So lange das Ritual der Vermittlung eindeutig kodifiziert ist, ..., entsteht in seinem Rahmen eine vermeintlich leere, neutrale Mitte, ein Schutz- und Freiraum, dessen Erschaffung der Idee von Autonomie folgt, um deren Fiktion zu ermöglichen. Die Musik, im emphatischen Sinne, verwirklicht – jedes Mal neu – das eigene Ritual.«⁶

Offenbar interessiert und beschäftigt solch Vermittlungsdenken als Kompositionsqualität junge Komponisten weitaus mehr als zu jenen Zeiten, als der Werkbegriff noch nicht in Frage stand. Das spiegelt sich auch in anderen Überschriften und Ausführungen wie in Julian Kleins *Kunst findet statt* (anstatt als Kunst»objekt«zu existieren)⁷. Noch entschiedener konstatiert Wolfram Schurig: »solange die arbeit am wahrnehmbaren ersetzt wird durch debatten um begriffe, ersetzt gerangel um marktpositionen die kreativität.«⁸ Ebenfalls verweist bereits der Titel von Johannes Schmidt-Sistermanns tagebuchartigen Gedankensplittern – *Musica est* – auf die Entfernung von einem traditionellen Kompositionsansatz und Werkverständnis. Für ihn *ereignet* sich Musik an einem einzigartigen Ort und zu einer unwiederholbaren Zeit wie er überhaupt die *Klangwerdung* für wesentlicher hält als die Musik.⁹

Während in den meisten Diskussions-Beiträgen jene Werkhaftigkeit als weniger oder gar nicht verbindlich fürs Komponieren nur festgestellt und entsprechend argumentiert wird, finden sich auch expressis verbis Alternativen dazu. So entwickelt Michael Hirsch am Beispiel eigener Kompositionen den Begriff des »Projekts« als »Gegenbegriff zum traditionellen Werkbegriff«. Es sind dies »eher experimentell entstehende kompositorische Vorhaben mit offenem Ausgang«, die auch die »Möglichkeit aller Ausprägungen von »Werkhaftigkeit«¹⁰ enthalten. Karlheinz Essl wiederum, der mit dem Kunstwerk etwas Unantastbares, Monolithisches assoziiert, weil es »in seiner Geschlossenheit und Vollkommenheit« etwa der Thora vergleichbar sei, die für vielfältige Interpretationen zwar offen, jedoch selbst unveränderbar ist¹¹, plädiert für eine Synthese der »Wesensformen« von Werk *und* Prozeß. Beides sind für ihn Pole mit vielfältigen Zwischen- und Übergangsformen, was Komponieren zu einer neuen Qualität von Offenheit verhilft. Musik wird für den Rezipienten zu einem »»terra incognita«, durch das sich ein Netzwerk von Wegen zieht«, mit »Orientierungsmarken und Wegweisern, Fluchtpunkten und Richtungspfeilen«¹². (Die Ähnlichkeit zum Boulezschen

»Labyrinth« ist möglicherweise beabsichtigt, wenngleich Essls »Netzwerk« anderen kompositorischen Voraussetzungen folgt.) Am weitesten entfernt sich – außer Johannes Schmidt-Sistermanns – wohl Peter Ablinger von jener wie auch immer konstruierten Werkvorstellung, ohne sich auf irgend einen Definitionsversuch einzulassen. Komposition bedeutet für ihn eher Annäherung im Sinne von C. M. Eschers Bild *Unendliches Gitter*. Das Ganze ist gleichzeitig da und manifestiert sich doch nur als Detail. Setzt man im Folgenden statt dem von Ablinger verwendeten Wort *singen* komponieren ein, wird ahnbar, worin solche musikalische Annäherung besteht: »Wir *singen* nicht, um etwas mitzuteilen, zu transportieren, wir *singen*, um zu erfahren, wie weit *singen* geht, wie weit der Klang trägt, wohin er führt,...«¹³

Daraus, wie auch aus einer von Chico Mello festgehaltenen Assoziation wird deutlich, daß an die Stelle des Werkes ein oft experimentell erkundeter, musikalischer Erfahrungsraum getreten ist. »Ich merke, daß ich nichts erfinde: Eher genieße ich das Gleiten und Ineinanderkreuzen der Ideen wie Seife in der Hand...«¹⁴ Und an anderer Stelle heißt es: »Ent-Hierarchisierung und Organisation: Wichtig ist eher die Intensität oder Intimität mit einer solchen Herangehensweise.«¹⁵ Aber: »Was ist, was nicht Werk ist?«