

Kompositions-Namen

Einige unmaßgebliche Ansätze zu einer noch zu schreibenden Titel-Geschichte

Die größten Rätsel der neuen Musik sind sie wohl nicht, aber doch die ersten (und bisweilen auch die letzten): die Werktitel. Da bewegt sich noch kein Klang im Saal und schon wird über die Kompositionsnamen spekuliert, werden die sich spontan freisetzenen Assoziationen addiert, abgewogen, erweitert mit dem eventuellen Wissen um Besetzung, Entstehungsdatum und, sofern vorhanden, mit Daten und Fakten des Urhebers: etwa »Welche Literatur liest der gerade? Wessen Gesamtausgabe ist heuer erschienen?« Nur drei x-beliebige Konzertprogramme: *nein allein*, *Six Covered Settings*, *Vereinzelt, gebannt – eine Wegbeschreibung*, *Anatra al sal*. So die Namen der Stücke im zweiten Konzert bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik 1999; im Eröffnungskonzert der Donaueschinger Musiktage 1993 heißen die Werke: *Mestizo*, *Noch einen Schritt...*, *Ausklang* und im Kölner Konzert *Musik der Zeit* am 19. Oktober 1954: *Studie II*, *Glockenspiel*, *Komposition Nr. 5*, *Seismogramme*, *Formanten I/II*, *Studie I*, *Etüde über Tongemische*. Der willkürliche Test ließe sich erweitern bis »ins Unendliche« (ist das nicht auch der Titel eines Musikstücks? Wahrscheinlich! Reinhard Febels Orchesterstück heißt aber *Das Unendliche*) oder auch auf nur ein Werkverzeichnis konzentrieren, etwa auf das von Klaus Lang: Darin findet sich neben *Der Atem* (ohne Artikel gibt es den auch bei Mauricio Kagel und zudem bei Konrad Boehmer) oder *Die Fenster des Universums* jener bandwurmartige für eine mit Flöte, Klavier und Elektronik besetzte Komposition von 1997 *Die größte Tragik im Leben des Königs von Sisyphus bestand darin, dass nicht Thraker, nicht Bötier, nicht Achäer, sondern Barbaren die einzigen waren, die sein Herz zu rühren vermochten*. Dieser Titel gehört zweifellos mit zu den längsten unseres derzeitigen Musiklebens und vermag selbst denjenigen noch zu toppen, den ich lange für den wortreichsten gehalten habe: 90 XII 9 c. 9:35 – 10:52 PM NYC *The Melodic Version* (1984) of *The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer from The Four Dreams of China* (1962). Allerdings ist dieser Titel von La Monte Young ohnehin ein zusammengesetzter; er verweist auf das Quellwerk, aus dem sich die neue Version speist. Deshalb

2

genügt ihm auf der Gramavision-Compact Disk für den Rundfunkgebrauch auch die Information: »Log this title with performing rights organizations as 90 XII 9 *The Second Dream*«. Additive Titel sind keine Seltenheit, ebenso wenig die Werkgruppentitel: Zum Beispiel Peter Ablingers 36teiliger Zyklus *WEISS/WEISSLICH*, von denen übrigens einige Stücke nur als Titel existieren. So gibt die Nummer 14 (1995) *Sitzen und hören* als nachgestellte Besetzung an und benennt das, was wir gerade – während wir dies lesen – bewußt oder unwillkürlich auch tun. Ein anderer Zyklus, der Besonderheiten der Titelwahl und -gestaltung aufzeigt, stammt von Hans Zender. Die ersten beiden zum Zyklus gehörigen Werke heißen schlicht *Hölderlin lesen I* und *II*, bei den beiden folgenden rückt der einst noch ausreichende Lektüre-Hinweis in die Parenthese: »denn wiederkommen« (*Hölderlin lesen III*) und *Mnemosyne* (*Hölderlin lesen IV*).

Das Design der Werktitel spielt eine große Rolle. Manche Autoren verwenden nur Versalien, andere begnügen sich allein mit Minuskeln, andere neigen zu ungewöhnlichen Verbindungen der Groß- und Kleinschreibung, plazieren eigens Leerzeichen zwischen gewissen Buchstaben oder erfinden an mathematische Formeln gemahnende Titel. Im Oeuvre von Hans-Joachim Hespos finden sich solche Kombinationen in Hülle und Fülle, die beim Schreiben über sie mehrmaliges Kollationieren und nicht selten auch langwierige Reproduktionsvorgänge erzwingen, zum Beispiel: *a r*, *VIF-bl*, *KriZ*, *arOma*, *-Z ... ()*. Abgesehen von typographischen Besonderheiten, die mitunter an Merkmale der konkret-visuellen Poesie erinnern, wirken viele Titel neuer Musik selbst wie ein Gedicht, bestehend aus einer lyrisch anmutenden Zeile – ... *in die Stille*, »*Durch die Erde geht ein Riß gegen das Vergessen*« – oder einem einzelnen, semantisch, rhetorisch vielsagendem, hübschem Wort: *bittersüß*, *Eisblumen*, *Klangschatten*, *fahlstimmig*. Solche Titelsetzungen hängen natürlich oft damit zusammen, daß den Stücken das Werk eines Literaten zugrunde liegt oder daß eine spezifische Lektüre den musikalischen Arbeitsprozeß maßgeblich beeinflusst hat, worauf der Komponist mehr oder weniger deutlich aufmerksam machen will: *Fragmente – Stille*, *An Diotima*, *Ich wandte mich und sah alles Unrecht*, *das geschah unter der Sonne*, *Kafka-Fragmente*. Ähnlich markant, wenngleich auch seltener anzutreffen, sind Hinweise auf die Bildende Kunst – *Akt*, *ein Trepp herabsteigend*, *Musik für Gerhard Richter*, *Block Beuys – Raum 1*, *Ohne Titel*, *Zwitschermaschine*, *The Rothko Chapel* –, auf die Philosophie, etwa der Walter Benjamins – *Engel der Geschichte I* und *II*, *ANGELUS*

NOVUS, *Der Engel der Geschichte* – oder der Gilles Deleuzes – *differenz/wiederholung 2* – oder auf die Musikgeschichte (Werke wie Komponisten) – *Concert avec plusieurs instruments* (autographischer Werktitel von Bachs *Brandenburgischen Konzerten*), *Con Luigi Dallapiccola, Canto in Modo Nono, For Christian Wolff, Organum-Zart, La Solidarietà ... Hanns Eisler zu beschreiben, Eher was für Madonna&Janet&Björk als für Nicolaus&Helmut&Hans*. Gerne greifen Komponisten auch andere Idiome als dem ihrer jeweiligen Muttersprache in den Titeln auf. Die Palette reicht vom Hebräischen, Altgriechischen, teils in Originallettern, teils in Transliterationen, übers Lateinische bis hin zu den aktiven Sprachen und Dialekten der Welt. Gelegentlich spielen sie auch mit den sich bei Sememidentitäten in verschiedenen Sprachen ergebenden mehrfachen Bedeutungen, etwa *still*. Zugleich scheinen gerade die fremdsprachlichen Titel für das Polyglotte und den Bildungsstand des Komponisten zu stehen. Sie sind Indiz eines wie auch immer lange angedauert habenden Aufenthaltes in einem anderen Kulturkreis oder der abschließlichen Beschäftigung mit diesem von Außen, vom Schreibtisch aus. Natürlich spielt hierbei auch die Internationalität der neuen Musikszene eine große Rolle: das Studieren und Unterrichten sowie Konzerte in den unterschiedlichsten Ländern und die damit verbundenen touristischen Aktivitäten. Nun besagen die angerissenen phänotypischen Systematisierungsversuche von Titeln in der neuen Musik freilich noch nichts über ihre Bedeutung oder über die Geschichte, die sich zweifellos hinter jedem Namen einer Komposition wie vor allem hinter ihr selber verbirgt. Meist werden sie ja in den Werkkommentaren aus Autorenhand ausführlich erläutert, etwa: »Die Komposition entstand anlässlich des 200. Jahrestage der Französischen Revolution im Auftrag des Dresdener Zentrums. So war der Titel – *rivolto* – naheliegend, wenngleich er zunächst nichts anderes als ›Umkehr‹ bedeutet; kompositionstechnisch ist hierbei auch das Spiel mit Gegensätzlichem als Impuls für musikalische Entwicklungen gemeint« oder »*Sur le Pont* = auf der Brücke, Brücken bauen, Geräusch – Klang, Einschwingen – Schwingen – Ausschwingen, Anfang – Höhepunkt(e) – Ende, Gegensätze verbinden wollen – mit diesen Worten kann man den Grundgedanken des Werkes annähernd faßlich machen«. Werkkommentare sind aber etwas ganz anderes als Werktitel.

Um die Erläuterung seines Stücks kann sich der Komponist drücken, und manche machen das in stupender Beharrlichkeit, doch an der Titelvergabe kommt keiner vorbei, selbst wenn er sich beispielsweise für so neutralen Bezeichnungen entscheidet wie *komposition 2*,

Streichquartett 1959 oder für solche mit Neutralität (und Musikgeschichte) spielende wie *Sinfonie X* oder *Opus 1.991*. Doch insgesamt ist diese Art titelloser Titel recht selten; denn sie scheinen nicht lange im Gedächtnis haften zu bleiben. Über sie zu reden ist schwierig; es bedarf etlicher Umschreibungen, damit man weiß, um welches Musikstück es sich handelt. Bei Werken des Kanons geht das heute natürlich einwandfrei: die Dritte, Fünfte, Sechste oder Neunte Bruckners, Mahlers oder Beethovens gehen leicht über die Lippen, ebenso *Sequenza I bis XIII*, weil das dazugehörige Instrument mitgedacht wird und weil jeder weiß, daß es hier um Solo-Studien geht. Auch das nur dem Titel nach so neutrale *Klavierstück XI* kann sich jeder gut merken, weil es ein Meilenstein der Musikgeschichte ist. Und selbstverständlich wird der Titel mit dem richtigen Komponisten assoziiert, auch wenn es von anderen Komponisten etliche Stücke für Klavier gibt, die sich derselben, weil naheliegenden Kompositumbildung bedient haben, teils jedoch mit arabischer Numerierung. Indes verlangen »op 3496 b« oder »op 291298« ein außerordentliches Erinnerungsvermögen, weshalb diesen beiden Stücken auch Haupttitel voranstehen, in diesem Fall: *Großer Attraktor* und *Ces*. (Übrigens geben die Opuszahlen hier das Datum der Fertigstellung des Werkes an.)

Titel-Werke sind einfacher zu handhaben als anonyme. Deshalb erhielten in den zurückliegenden Jahrhunderten bereits Kompositionen, die besonders markante Charakteristika besaßen oder zu akustischen Bestsellern wurden, durchs Publikum oder durch pfiffige Chronisten blumige, ehrenvolle Beinamen. So der Anonymität entronnen, konnten sie sie »beim Namen« genannt werden, etwa Beethovens *Schicksalssinfonie*, Haydns *Sonnenaufgangs-quartett*, Schuberts *Unvollendete*. Die Individualisierung des Kunstwerks durch die einzigartige Namensgebung ist von zentraler Bedeutung, auch wenn die klassischen Gattungsbezeichnungen beziehungsweise Titelmöglichkeiten wie Sonate, Fantasie, Passacaglia, Ballade, Konzert weiterhin existieren. Selbst in der Avantgarde, obgleich gerade sie inflationär zu poetischen oder fachsprachlich affizierten oder entlehnten Titeln neigt. Fachsprache meint nun nicht allein die Musikterminologie, sondern insbesondere das Vokabular der Natur- und Geisteswissenschaften samt der Religionen, der Medizin und der Technik. Hingegen scheint das Vokabular der Ökonomie und der Jurisprudenz für Werktitel weitaus ungeeigneter zu sein, jedenfalls finden sich kaum welche. Auch im Bereich der Sexualität ist die Musik bei der Titelwahl zu-

rückhaltender als die Belletristik oder die bildende Kunst. *Sex* und *Pornophonie* allerdings existieren schon, auch eine *Sonata erotica für Solo-Müttertrompete*. Bemerkenswert bei der vehement individualisierten Titelsetzung sind die vereinzelt Doubletten oder starken Affinitäten: *Essay* zum Beispiel gibt es öfter als allein in den Oeuvres von Gottfried Michael Koenig, Tadeusz Baird oder Karl-Josef Müller, auch *Mobile* gehört zu den Lieblingsnamen, ohne hierfür jetzt den Beleg anzutreten, *Harakiri* nennen Nicolaus A. Huber und Peter Eötvös zwei diametral verschiedene Werke, und Toshiro Mayazumis *Nirwana-Symphonie* stellte Theo Brandmüller viele Jahre später seine *nirwanafaxe* gegenüber, ohne auf das ältere Stück zu rekurrieren. Natürlich gibt es auch viele Menschen, die Stefan oder Stephan heißen, ohne miteinander irgend etwas zu tun zu haben, und selbst in der Kombination mit dem Nachnamen gibt es namentliche Doppelgänger.

Im Wissen um den anderen Menschen, im Wissen um das andere Werk werden sich die Namensgeber wohl meist bemühen, solche Identitäten zu vermeiden und eine andere Einzigartigkeit zu formulieren. Oder sie freuen sich sogar über die gefundene Formel der Namensvergabe. John Cage etwa bemerkte zum Prinzip seiner »Numberpieces«: »Ich brauche auf Titel nicht mehr Gedanken zu verschwenden als auf meine Kleidung, die auch immer die gleiche ist.« Tatsächlich verraten *Three*, 103 oder *One*¹¹ ja auch nicht mehr als die Besetzung, und die ergänzte hochgestellte Ziffer gibt an, daß es mehrere Stücke für diese Anzahl von Ausführenden gibt, die aber haben zunächst einmal nichts miteinander gemeinsam haben. Mit dieser Titelsetzung schafft Cage zwar nicht den individuellen Namen für das individuelle Stück ab, aber er lenkt so den verbal analysierend wollenden Blick auf das Musikstück allein. Die durch den Titel freigesetzten Assoziationen, die oftmals programmatische Interpretationen nach sich ziehen, haben sich so erledigt, und nicht selten entsprechen sie ja ganz und gar nicht den Absichten des Komponisten. Der von Cage beschrittene Weg der Titelvergabe bei gleichzeitiger Titelreduktion als Möglichkeit der Titelverweigerung ist ein Einzelfall. Cage liefert mit den Titeln seines Spätwerkes weder Hörhilfen noch verbale Destillate der kompositorischen Idee. Die Frage aber, ob der Titel zum Werk gehört oder nur ein Parergon desselben ist, berührt dieser geschickte Kniff nicht, sie wird wohl auch offen bleiben. Es wird Werke geben, die ohne Titel unverständlich sind, andere, die keinen Titel benötigen, aber der

4 Konvention halber einen besitzen (müssen),

andere, die genau das Wechselspiel von Titel und Ausführung thematisieren, andere, die über den Titel provozieren oder so in die Irre führen wollen und so weiter.

Alles was optisch fixierbar ist – warum sollte ein Werktitel nicht nur aus einem Rechteck oder einem Bild, einer Fotografie bestehen –, kann zum Titel einer gedruckten Komposition werden (die verbale Übersetzung wäre später dann zu klären). Die vieldeutig »sprechenden« Titel der neuen Musik sind im übrigen, auch wenn sie seit dem 20. Jahrhundert, seit Saties *Vexations*, seit Varèses *Amériques*, *Hyperprism*, *Intégrales*, seit Janáceks *Musik zum Keulenschwingen* und etlichen anderen hinlänglich etabliert sind und das Gros bilden, keine Erfindung der letzten hundert Jahre. Man denke nur an Schumanns *Papillons* oder *Carnaval* oder an etliche andere, früher entstandene Werke. Namen sind nicht immer nur Schall und Rauch, und nicht immer stimmt die Wendung »nomen est omen«.

Nachbemerkung:

Sofern die Urheber der erwähnten Stücke nicht im Text genannt sind, handelt es sich in der Reihenfolge des Titelauftritts um Werke von: Carola Bauckholt/Johannes Kalitzke/Günter Steinke/Lucia Ronchetti/Coriún Aharonián/Helmut Lachenmann/Karlheinz Stockhausen/Herbert Eimert/Karel Goeyvaerts/Henri Pousseur/Paul Gredinger/Karlheinz Stockhausen/Herbert Eimert/Nicolaus A. Huber/Ernst August Flammer/Paul-Heinz Dittrich/Gerhard Stäbler/Heinz Holliger/Helmut Lachenmann/Luigi Nono/Bernd Alois Zimmermann/György Kurtág/Mathias Spahlinger/Andreas Dohmen/Richard Rijnvos/Giselher Klebe/Wolfgang Rihm und Michael Denhoff/Morton Feldman/Wolfgang Hufschmidt/Claus-Steffen Mahnkopf/Vinko Globokar/Bernhard Lang/Paul-Heinz Dittrich/Luigi Nono/Konrad Boehmer/Morton Feldman/Theo Brandmüller/Georg Katzer/Steffen Schleiermacher/Jakob Ullmann/Mathias Spahlinger/Christoph Ogiermann/Beat Furrer/Helmut Zapf/Stefan Lindemann/Jakob Ullmann/Gottfried Michael Koenig/Dieter Schnebel/Mauricio Kagel/Luciano Berio/Karlheinz Stockhausen/Michael Sell (zweimal)/Sebastian Claren/Gerhard Rühm/Erwin Schulhoff. ■