

**N**achdem Gattungsbezeichnungen als Werktitel ausgedient hatten, setzte im 19. Jahrhundert eine Differenzierung des Bezeichnens von Kompositionen ein, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, parallel zur Ausdifferenzierung der Besetzungen und Stile, einen weiteren, entscheidenden An Schub erhielt. Dieser Versuch zur Individualisierung durch Namensgebung scheint sich jeglicher Vereinheitlichung oder Systematisierung zu widersetzen. Ein Sonderfall wurden die Besetzungstitelkomposition für..., die so uneindeutig bezeichnend sind, daß sie zumindest kaum Raum für ein Nach-denken lassen (vom Nach-hören soll diesmal ja nicht die Rede sein). Titel als erster Hinweis auf die zu erwartende Musik oder als deren Verschweigen, Titel als rätselhafte Andeutung oder konkrete Benennung, Titel als poetische Assoziation, als Wegweiser oder als immer Gleiches, Titel, die nicht immer »einzigartig und jungfräulich« sind. In dieser Differenziertheit verraten sie selbst im Verschweigen etwas über ästhetische Eigenarten des Komponierens. Das wurde bei der folgenden Zusammenstellung von Statements deutlich, um die wir Komponisten unterschiedlicher Ästhetik, Stilistik und aus unterschiedlichen Generationen gebeten haben.

## Gottfried Michael Koenig

Ich habe nie versucht, mit Titeln den Charakter oder den »Inhalt« eines Werkes anzugeben. Meine Titel bezeichnen entweder die Gattung (*Klavierstücke, Streichquartett, Quintett für Holzbläser, Fantasie, Konzert, Orchesterstück*), sind technischer Art (zum Beispiel *Diagonale Klangfiguren, Funktion, Übung, Output, 60 Blätter, Segmente*), sie beziehen sich auf die Entstehungsgeschichte (zum Beispiel *Essay = Versuch, Terminus = Endstation einer Versuchsreihe, Projekt 1 – Version 3 = algorithmische Komposition mit dem Computerprogramm Projekt 1*) beziehungsweise den Anlaß (*Beitrag = Beitrag zu einer Computermusik-Konferenz, ASKO Stücke = Werk für das ASKO Ensemble, Materialien zu einem Ballett = Musik zu einem Ballett-Projekt*). Ausnahmen wären etwa *Horae* (Musik zu einem Ballett über die Tageszeiten) oder *Das A und das O* (Komposition für Sängerinnen mit Vokalisieren statt Text).

Titel werden meist erst bedacht, wenn die Komposition vollendet ist. Manche Titel habe ich meiner Frau Ruth zu verdanken. Eine Bedeutung außer der oben genannten Klassifizierung haben sie nicht. Der Name des Komponisten ist wichtiger als der Titel des Werks.

# Ein Titel ist ein Titel ist ein Titel ...

## Mauricio Kagel

(im Gespräch mit Werner Klüppelholz)

W. K.: Seit den achtziger Jahren tauchen vermehrt schlichte Titel auf wie *Musik* (1989) oder *Konzertstück* (1991).

M. K.: Es gibt freilich unterschiedliche Sorten von schlichten Titeln. *Konzertstück für Orchester* ist tatsächlich lakonisch, nüchtern. *Passé composé* (1993) dagegen ist einleuchtend wegen der grammatikalischen Zeitform, zugleich aber enigmatisch. Der Titel trifft genau das Problem, nämlich Vergangenheit einfangen und als Zukunft wiedergeben; das ist bereits eine Idee in *Transición II* (1958) für Klavier und Schlagzeug, eine Idee, die hier anders dekliniert wird.

W. K.: Manche Titel oder Untertitel evozieren bewußt die Geschichte, so denke ich, etwa »KlavierRhapsodie« als Gattungsbezeichnung von *Passé composé*.

M. K.: Die Musik dieses Stückes enthält Momente, die so klingen, als würde man improvisierend ein Ziel suchen. Man könnte auch von »trompe l'oreille« sprechen. Ohne diese Augenblicke hätte die Bezeichnung Rhapsodie keinen Sinn gehabt. Rhapsoden waren erzählende Sänger von Bruchstücken, die sie potpourrihaft aneinanderreiheten. Das Kramen im Gedächtnis als Gestaltungsmittel ist in meinem Klavierstück Bestandteil des musikalischen Gestus. In *Passé composé* gebe ich eine Reihe von Abschnitten zur Auswahl, die zur späteren Wiedergabe aufzunehmen sind; sie werden erst am Ende des Stückes gehört. Damit wird auch auf die rhapsodische Natur der Erinnerung hingewiesen. Vergangenheit in der Musik ist nicht so sehr das, was bereits gewesen ist, vielmehr jenes, was man schon gehört hat. Ohne das Thema Rhapsodie wäre *Passé composé* ärmer. Durch diese historische Referenz wird es aber bereichert, komplexer. Man denkt auch an Liszt, wenn auch die *Ungarischen Rhapsodien* eher tänzerische Phantasien sind. Doch dieser Formbegriff bleibt anregend, weil man die Stringenz der Form immer neu erfinden muß. Die Windrichtung kann sich in jedem Moment ändern. Nur wenn die Wendungen organisch wirken, dann werden die

**Ich brauche auf Titel nicht mehr Gedanken zu verschwenden als auf meine Kleidung, die immer die gleiche ist. (John Cage, 1990)**

Fragmente der Rhapsodie zu einem Ganzen. Form auf diese Weise entstehen zu lassen, schätze ich sehr, weil ich Übergänge liebe. Ohne Übergänge würde sich der Zuhörer mit Fragen plagen, die die ureigene Domäne des Komponisten sind: das Schaffen von logischen Kontinuitäten und notwendigen Brüchen.

*Die Erschöpfung der Welt* (1980) finde ich als Titel passend, eben weil er kein Kalauer ist, sondern die Essenz des Stückes beschreibt. Ich hasse Kalauer. Auch habe ich nie Titel gewählt, die die Behandlung eines wissenschaftlichen Problems suggerieren, wie es in den sechziger Jahren gang und gäbe war. Sie sind ebenso wenig ein Zeichen von Modernität wie die Kleinschreibung.<sup>1</sup>

1 Der Beitrag ist ein Auszug aus: *Kagel. Dialoge, Monologe*, hrsg. von Werner Klüppelholz, Köln: DuMont (Druck in Vorbereitung).

## Dieter Schnebel

Wie kommt der Komponist zum Titel? Wie die Jungfrau zum Kind!

1. Manchmal ist der Titel Ausgangspunkt der Komposition
2. oder er kommt erst am Ende (eine Erleuchtung)
3. oder er fällt (nüchtern ...) während der Arbeit ein
4. oder gar nicht.

Solche Möglichkeiten genauer ausgeführt (anhand eigener Beispiele):

Zu 1.: Der Titel fällt ein und das Stück folgt daraus – so bei *Visible Music I* für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten

Zu 2.: Das Stück wird komponiert und der Titel ergibt sich – dann oft mehrere Möglichkeiten, zum Beispiel beim Dirigentensolo: es sollte erst *Visible Music III* heißen, dann *Zeitbilder*; schließlich nannte ich es *Nostalgie*. In solchem Fall Schwierigkeiten der Entscheidung: Was paßt am besten? Je nach der Entscheidung hat man einen Titel frei – so sollte zum Beispiel der Zyklus *Modelle (Ausarbeitungen)* – Idee von Hans Rudolf Zeller – zuerst *Schau-Stücke* heißen. Das wurde später anderweitig verwendet.

Zu 3.: Während des Machens kommt eine Idee für einen Titel. Je nachdem gibt es Änderungen am Stück oder Modifikationen des Titels.

Zu 4.: Kein Titel fällt ein – oder es gibt zu viele Einfälle und keiner paßt recht. So ist es der Fall bei dem Stück, das ich gerade für die Donaueschinger Musiktage komponiere. Deshalb nenne ich es (vorläufig?) *N.N.* Da es sich primär um ein Vokalstück auch mit sprachlichen Elementen handelt, ließe sich mit Titelvarianten spielen, ja, die Titelfrage könnte in einer Gesprächsszene diskutiert werden.

Weitere Möglichkeiten:

- 6 5. Ein Titel fällt ein, aber aus dem Stück wird

nichts, zum Beispiel bei *Stoj* – gedacht als Version von *réactions* für 1 Instrumentalisten und Publikum. Die Idee wurde nie ausgeführt.

6. Schließlich: Kein Stück und kein Titel fallen ein – auch eine beglückende Möglichkeit.

Wozu überhaupt Titel? – Sie bringen stets eine Verengung des Gegenstandes mit sich. Die Stücke sind stets mehr, als der Titel besagt. Ein Ausweg: Nummern-Komposition 1, 3, 5 oder op. 2, 8, 23 oder überhaupt nur Zahlen (wie beim späten Cage).

Wenn aber, dann bezeichnet der Titel bezeichnend – irgendwie die Musik: nur die Musik – Allegro, Adagio,

den Anlaß,

den Gegenstand (zumal bei inhaltlicher Musik: *Majakowskis Tod – Totentanz*),

Struktur/Besetzung/Form – *Canones/Streichquartett/Stücke*,

den Prozeß – *MAULWERKE*,

die Art der Musik,

selten: Titel und Stück divergieren – dadaistische Beziehung.

Im übrigen gibt es noch Untertitel – zum Beispiel Besetzungsangaben –, Obertitel – zum Beispiel Widmungen –, Entstehungsdaten, Autorennamen.

## Ernstalbrecht Stiebler

Alle meine Stücke haben eigentlich den Titel *EXTENSION* – also Dehnung im Sinne von Ausdehnung des Klanges, auch des Klangraumes; weniger eine sprachähnliche, redende Musik, eher eine Art Klangarchitektur. – Aber *Extension 1 – 120 ect.*?

De facto wollen die Veranstalter Titel haben. Das Kind muß einen Namen haben, sonst verliert man die Übersicht (zum Beispiel *Extension 39* ??). Aber ein Name muß keine Überschrift, auch kein Titel sein, da gibt es viele Zwischenformen, Andeutungen oder auch nur etwas, das aufmerksam macht.

Die Namensfindung ist eigentlich immer mühsam, da das Werk erst im Laufe der Arbeit spezifische Konturen bekommt und zwar zunächst musikalische und damit noch längst nicht immer verbale. Häufig erscheint mir die verbale Ebene durch die kompositorische Arbeit geradezu auf irritierende Weise blockiert, wo man sonst leicht ein Wort findet, »sich ein Begriff einstellt«, will sich partout nichts äußern. Daher muß ich auch Titel akzeptieren, mit denen ich eigentlich nicht zufrieden bin. Manchmal hilft einem ein Hakenschlag mit dem Spiel von Worten, zum Beispiel *DUOdue*, (eigentlich zweites Duo, aber auch Spiel mit der Zwei) oder *THREE IN ONE*, (eine chinesische Suppe, hier drei Flöten-Parts, einer live, zwei auf Tonband, alles zusammen).

Es geht dann einfach um etwas Charakteristisches und nicht darum, das Prinzip der Komposition im Titel zu erfassen. Das ist schon zu einem Darmstadt-Akademismus geworden, eher suche ich jetzt das Gegenteil, Konkretionen an der Oberfläche der Musik, zum Beispiel »...im Takt...«

## Gerhard Stäbler

Titel – ebenso präzisierende Untertitel – sind in meiner Arbeit so vielgestaltig wie die Kompositionen selbst und repräsentieren – fast ohne Ausnahme – eine wichtige Schicht, wirken als eine Art genereller oder tendenzieller Wegweiser, ja, sie sind vielleicht sogar der Overall-Parameter eines Werks. Dabei können Titel, die hin und wieder die erste zündende Idee zu einem Stück geben, aber vorwiegend während des kompositorischen Prozesses entstehen, in verschiedene Richtungen zielen: nuancierte Akzente im Hinblick auf die musikalisch-kompositorische Struktur setzen (*RuckVERSCHIE/oben Zuck-, ZeitSprünge, FallZeit, KRUSTEN/CRUSTS, SPEED*), den poetischen, philosophischen oder mythologischen Inhalt einer Musik kennzeichnen (...*strike the ear...*, *fallen, fallen. und liegen und fallen, Warnung mit Liebeslied, Co – wie Kobalt, Winter, Blumen, CassandraComplex, Ausnahme.Zustand – Musikalischer Diskurs über das Unheil der Automation, .ohne netz und doppelten boden.*), Ort, auch Zeit ihrer Entstehung fixieren (*HarbourMarks, MetalSeasons, TRAUM 1/9/92*), mit Natursymbolik spielen (*KARAS.KRÄHEN, Hyacinth*), die auf Doppelbödiges deuten, oder Besetzungen charakterisieren (*INTERNET 1.2 oder .3.1 oder .4 etc., kalt erhitzt – Abgesang auf 113 Flügel*). Immer wieder markieren sie auch die Methode, nach der komponiert wurde (*Hart auf hart., INTERNET-Zyklus*). Seltener finden sich Hinweise auf Musik anderer Komponisten (*JC/NY*) oder Bezüge zur Arbeit beispielsweise von Dichtern oder bildenden Künstlern (*.for Kavafis., Dalí, INTERNET 4 [New York/Francesco Clemente]*). Manchmal fordert ein Titel zur Aktion heraus (*Gehörs-massage, FootPrints*), mitunter verweist er auch auf die Bedeutung des Raumes (*spatial ayres*) und Einbeziehung von anderen Medien wie Videos, Film, Flugobjekte, Kulinarisch-Eßbares oder Gerüche (*Die Spieldose, INTERNET 4 (Adriatico), geRÜCHt, RUCHlos*).

## Vinko Globokar

In der Vergangenheit war es einfach: Zuerst wurde der Werktitel festgelegt. Ob es sich um eine Sinfonie, eine Sonate oder ein Streichquartett handelte, man fügte dieser Bezeichnung

nur eine Nummer oder die Angabe der Tonart hinzu.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte man zunehmend das Auseinanderbrechen der musikalischen Sprache beobachten, womit gleichzeitig die Wucherung von Ausdrucksmitteln und Stilen einherging. Dies hatte zur Folge, daß der Werktitel einzigartig sein und für jede einzelne Gelegenheit neu gefunden werden mußte. Ein solcher Titel kann sich auf die Geometrie, die Theorie der Gase, die Psychologie oder auf die Astrologie beziehen. Er dient dazu, global auf die Absichten des Komponisten oder auch auf die dem Werk inhärenten technischen und formalen Überlegungen hinzuweisen.

Um komponieren zu können benötige ich eine philosophische Idee, ein gesellschaftliches Problem, eine politische Fragestellung, einen Archetypen, einen psychologischen Konflikt, eine Ungerechtigkeit ..., Geschehnisse, die außerhalb der Musik liegen. Es sind Anregungen, und eine von ihnen wird in einem bestimmten Moment zum Ursprung eines Werks. Dieses außermusikalische »Thema«, das mir am Herzen liegt, wird zum Leitfaden für die folgenden Überlegungen, Verbindungen, Erfindungen oder Theorien. Dieses »Thema«, das mit Worten beschrieben werden kann, schreibt mir vor, welches kompositorische Material, welche Form, welche Technik und welche Instrumente ich festlegen muß.

Daraus ergibt sich, daß dieses »Thema« auch die Wahl des Titels beeinflusst. Manchmal drängt dieser sich bereits zu Anfang auf, manchmal erst im Verlauf des Komponierens. Sehr oft stehe ich vor dem Dilemma: Muß ich dem Hörer mit einem Titel helfen, der sich in etwa am Inhalt orientiert, oder ist es besser, ihn auf eine falsche Fährte zu locken?

Kurz: Es gibt keine einheitliche Regelung, und um die Ungewißheit hierbei zu verdeutlichen, führe ich einige Beispiele an:

1. Als ich meine Bücher von Paris nach Berlin transportieren ließ, bat ich den Möbelspediteur, einen großen Kaktus, der mir am Herzen lag, im Lastwagen mitzunehmen. Mit unerklärlicher Verspätung und in jämmerlichem Zustand traf der Kaktus in Berlin ein, er war völlig erfroren und vertrocknet. Eine Freundin, die bei der Anlieferung dabei war, sagte zu mir: »Du mußt dir einen neuen kaufen«. Späßend antwortete ich ihr: »Um ihn wiederzubeleben, muß man ihn nur unter Strom setzen.« Einige Jahre später verbrachte ich – zwischen Kabeln, Blinklichtern und Computern lebend – längere Zeit im Elektronischen Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung. Wir arbeiteten an einem kollektiven Werk mit einer

Musik, die etwas Stacheliges, Surrealistisches hatte. Dabei ging mir dann folgender Titel im Kopf herum: *Kaktus unter Strom*.

2. Zu Beginn der 70er Jahre war ich wütend auf die Festivals zeitgenössischer Musik, denn ich fand sie zu glatt, zu wenig risikofreudig. Als ich ein musikalisches Pamphlet gegen diese Veranstaltungen komponieren wollte, fiel mir sofort der Titel *Vendre le vent* (*Wind verkaufen*) ein. Er stellte mich vor die Aufgabe, eine ihm würdige Musik zu komponieren, was eine große Herausforderung war.

3. Wenn man an einem Streichinstrument den Ton durch Auf- und Abstrich des Bogens hervorbringt, stellte sich mir die Frage, warum es nicht auch möglich sein sollte, mit einem Blechblasinstrument Töne durch Ein- und Ausatmen hervorzubringen. Nach langem Zögern entwarf ich den Titel: *Res/As/Ex/Ins-pirer*. So vieldeutig der Titel ist, besagt er doch, daß man atmet, einatmet, ausatmet und inspiriert.

4. Als ich an einer Trilogie für Orchester arbeitete, waren die Titel für die einzelnen Teile bereits festgelegt (*Zerfall – Mars – Utopia*). Einen Gesamttitel zu finden, bereitete mir jedoch viel Mühe. Ich sprach darüber mit H. H., die mich wirklich auf den idealen Titel brachte. Wie groß war meine Überraschung, als ich erfahren mußte, daß dieser Titel einige Zeit vorher schon von einem anderen Komponisten verwendet worden war, was mir natürlich unangenehm war. Ein Titel ist eben nicht immer einzigartig und jungfräulich.

## Wolfgang Rihm

Sub titulo = unter dem Vorwand. titulus, i, m (wohl Fremdwort aus unbekannter Sprache) ... (im Lateinischen wohlgemerkt!) Vorausgesetzt: Kunst ist sowieso namenlos. Titel sind keine Namen. Manchmal ist der Titel das Agens. Manchmal Reaktion, vielleicht auf Streß. Manchmal Programm – aufs Hören gerichtet, vom Machen berichtend. Manchmal bietet der Titel einen Umweg, der in Bewegung versetzt – und diese Bewegung ist es dann, die gemeint ist, die den Hörwinkel einrichtet. Manchmal weist der Titel von außen ins Zentrum, manchmal von innen ins Abseits. Manchmal greift er vor, manchmal ein. Manchmal ordnet er: Nr. x, Nr. y – und läßt offen; schließt dadurch. Manchmal ist der Titel der Anfangsklang der Komposition, oft genug am Schluß gefunden. Manchmal ist der Titel ein Fehler, manchmal kein Fehler, manchmal ein Hörfehler. Manchmal ist der Titel einfach falsch, manchmal bloß richtig, manchmal Rätsel, manchmal keins. Manchmal ist der Titel die Mitteilung: Er sei keiner. Manchmal ist er das nicht, dann aber sehr betont, allerdings

ohne Betonung. Manchmal ist der Titel Mund, ein andermal Ohr des Werkes. Auge? Auch. Maske und Preisschild, vorverlegte Krise, nachgereichter Verfall. Manchmal ist der Titel ein versteckter Brief, intimer Posaunenstoß: Damit es jeder merkt: »Vorsicht! Geheimnis!« Manchmal ist der Titel eine Anmaßung, manchmal Maßnahme. Ja, manchmal ... sogar ... aber auch ... ganz genau ... von Fall zu Fall ... kommt darauf an ... gestern war er noch da ... präzise ... vor Ort ... ich gehe davon aus ... mittelfristig ... politisch ... strategisch 5 absichtslos ... egal ... unverzichtbar ... also ...

14.II.2001

## Johannes S. Siermanns

Wo kommen all die kleinen Titel her ...

... während Substantive, Substantivierungen von Verben oft wie Pamphlete, Bekenntnisse, versteinerte Absichtserklärungen dastehen, als Block oder Mauer, bevorzuge ich oft Sätze (*Einen Weg gehen, I hear you think, A l'intérieur de la vue*) und vor allem Verben, sie sind weicher, aktiver, flexibler, sprechen von einem Vorgang, Wandlung, Ablauf, kommen weniger wichtig daher und focussieren auf die formulierte Wahrnehmungssituation und bringen mich in ihren eigenen Fluß. Gegenwärtig erlauben sie mir unangestrengt und gewinnbringend neue transformierende Wortschöpfungen wie »raumhören«, »luftfließen«, »klangsitzen«.

... und im Benennen der Materialien, der Abläufe selbst verweist der Titel auf die Dinge selbst, zum Beispiel in *Überschreiten Raum allein*, Klangplastik für das Blaue Rathaus in Donaueschingen oder in *basalte*, Klangplastik für Basalt-Lava-Steine. – Titel sind Teil meiner Stücke.

male  
 dschen  
 splash  
 -Z...( )  
 druckspuren...geschattet  
 zeitschnitte  
 en-kin  
 fahl-brüchig  
 point  
 traces de ...  
 ka  
 santûr  
 monöd  
 scappa  
 pleuk  
 che  
 Sns  
 3:  
 cang  
 tetok  
 pico  
 nai  
 koss  
 duma  
 ilomba  
 dlja...  
 abutak  
 tiff  
 ikas  
 taff . . . sie kommen wie schmetterlinge . . .  
 donaia  
 VIF-bi  
 NYKAYE, BIMA  
 xina  
 upex  
 luffio  
 striggles  
 omziff  
 ifi  
 tan  
 spilak  
 leiija  
 -via...mqw  
 KriZ  
 parö1  
 en...  
 spink  
 zeitwasser  
 aref  
 rop  
 Q  
 pial  
 pAp  
 dit  
 hystérie de silence  
 cäche

mirli  
 splisse  
 douka  
 arOma  
 duOH  
 topAi  
 Acap  
 annA  
 li-là  
 laco  
 sop  
 qi  
 fpoi  
 alioliva  
 gumna  
 bigu  
 gallimak  
 ballati  
 schry  
 passo  
 OIX  
 tlef  
 STAUN-pi  
 ANJOL  
 .  
 .  
 .

## Günther Becker

Die Festlegung auf einen Titel – oftmals nach vorangegangenem Arbeitstitel – während eines Komponierprozesses hängt von der jeweiligen Intention des Komponisten ab, das heißt, wo er sich geistig angesiedelt hat. Schließlich gibt es einen ziemlichen Unterschied zwischen einem aus tradiertem Denken entstandenen Stück und einer elektronischen, live-elektronischen oder mit Computer erstellten Arbeit. Subtile Kenntnisse auf allen Gebieten sind dabei erforderlich.

In meinen Kompositionen gibt es ein Gefälle in der Titelwahl, das jeweils von bekannten überkommenen Termini bis hin zur elektronischen Begriffstabulatur reicht und so den Titel programmatisch geradezu nahelegt. Bekannte Gattungsbezeichnungen wie etwa Streichquartett, Bläserquintett und anderes einerseits und Hüllkurvenumformung mit spannungsgesteuerter »decay time« andererseits führen letztlich zum Oberbegriff und damit zum Titel: *Transformationen*.

Ob nun zu Beginn, während des Komponierens oder nach Fertigstellung einer Arbeit der Titel obenan steht, das ist für mich völlig irrelevant. Griechische Titel bei meinen Stücken weisen auf meinen langjährigen Aufenthalt in Griechenland hin, der ursprünglich für immer geplant war, jedoch leider jäh durch den Juntaputsch am 21. April 1967 aus politischen Gründen ein Ende fand.

## Jakob Ullmann

Wahrscheinlich wird titeln in der Musik zu viel Aufmerksamkeit geschenkt. Ich vermute, daß ihre Bedeutung und ihre Wirkung überschätzt werden. »Gute« Titel scheinen ein Versprechen zu geben, von dem nicht klar ist, ob es fataler ist, wenn das folgende Stück dieses Versprechen einlöst oder wenn es just das verweigert.

Als ich zu komponieren begann, das heißt vor ungefähr zwanzig Jahren, hieß es, »ein berühmter Kollege« habe gesagt, »ein guter Titel ist schon die halbe Miete«. Ich habe es damals versäumt nachzuforschen, wer dieser »berühmte Kollege« ist und ob es sich um ein echtes Zitat handelt. Ich halte letzteres für möglich; dennoch leuchtet mir diese Ansicht heute eben so wenig ein wie damals.

Ein Streichquartett ist ein Streichquartett, eine Orchesterkomposition eine Komposition für Orchester – es spricht also nichts dagegen, daß sie auch so heißen können. Davon ausgehend bemühe ich mich, den Stücken weniger »Titel« als Namen zu geben. Die allenfalls zum Ausdruck bringen, »was die Stücke sind«. Na-

türlich muß man sich auch auf diesem Weg vor einem gewissen Manierismus hüten, zudem geht es der Bezeichnung von Musikwerken ja nicht anders als ihren Tönen – auch sie sind vielfach nicht unbedingt frei verfügbar.

Trotzdem sollten die Interpreten und die Zuhörer nicht eingeengt, schon gar nicht eingeschüchtert werden vor und bei dem Hören oder Spielen. Die gewisse Eindeutigkeit, die Titel herzustellen scheinen, sollte jenseits der Tatsache, daß sie die Stücke identifizierbar macht, so gering sein als irgend möglich. Als Autor sollte man nicht unnötig ins Leben des Kunstwerks eingreifen. Man kann ihm vielleicht einen Namen geben. Was das Werk jenseits technischer Zuordnung wirklich ist und, vor allem, was es sein könnte, das kann man getrost ihm selbst, den Interpreten, den Zuhörern und der Zeit überlassen.

## Annette Schlünz

Beim Lesen von Programmankündigungen denke ich manchmal schon: Ach, dieses Stück möchte ich aber nicht hören! Die Titel werden länger und länger (soll man sie sich merken?), fremdsprachig unsinnig oder gar falsch oder schlicht einfallslos abschreckend. Da ist mir dann die schlichte *Komposition 1* oder *Kammermusik III* schon lieber. Dabei verwende ich selbst viel Zeit bei der Titelsuche (und manche werden vielleicht zu lang oder legen für meine Musik gefährliche Assoziationen nahe), aber das hängt mit einem Impuls zusammen, den ich gern mit dem Namen des Stückes geben möchte. Jeder Titel ist unmittelbar mit der Idee der entsprechenden Musik verbunden, wird sozusagen aus ihr geboren. Deshalb ergibt er sich erst am Ende der Komposition (Vergleiche Schwangerschaft: das Kind soll einen Namen bekommen, der zu ihm paßt, mit dem es leben kann, der eine Beziehung zu ihm hat, zu seinen Schöpfern, aber es bekommt ihn erst bei seiner endgültigen Ankunft).

Ein Großteil meiner Werke ist in irgendeiner Form mit Poesie verknüpft: Inspirationsquelle, zugrunde liegender Text, gesungenes/gesprochenes Wort, Struktur- und Sprachklangübertragungen. Verbindungen zur bildenden Kunst (geräuscherzeugende Skulpturen von D. Depoutot eingeschlossen), Alltagsbegebenheiten, politische Anspielungen, Naturgeräusche (besonders Regen/Wasser) kommen dazu. Oft sind mehrere Aspekte miteinander verwoben. Folgende ausgewählte Beispiele sollen einen kleinen Einblick in die Titellentstehung geben:

### 1. politische Anspielungen

*Nachtschwarz wird das Blau* (1990): Es ist das einzige Stück in meiner Werkliste, bei dem ich

das Gefühl hatte, eine politische Wut ausbrechen lassen zu wollen, provoziert durch die Ereignisse des ersten gesamtdeutschen Wahlkampfes. Der Titel, eine Textzeile Karel Capeks, stellt für mich die Beziehung zum weitsichtigen Schreiben des tschechischen Autors Ende der dreißiger Jahre her, zu seiner ungebrochenen Aktualität.

*Wenn schon die Flügel zerbrochen sind* (1990): Die Kammermusik basiert auf der Intervallstruktur eines neuntönigen Akkordes, der sich um die Töne e-a-g, entnommen dem Namenszug des französischen Dichters Pierre Garnier, aufbaut. Seine Texte stehen in Bezug zu Teilen des Stückes, eine Zeile blieb als Titel stehen, anspielend auf die sich nicht realisierenden positiven Hoffnungen der »Nachwende-Veränderungen«.

## 2. Poesie und Bildende Kunst

*Taubenblaue Schatten haben sich vermischt* (1990): Einziger Bezug zum russischen Dichter Tjutschew blieb der Werkstitel, der allerdings auf Otto Möhwalds Umgang mit Farbe hinweist, für dessen Ausstellung diese Musik für Flöte und Gitarre entstand.

*La faulx de l'été* (1991): Ebenfalls für eine Ausstellung entstanden, gibt es verschiedene Verknüpfungen mit der »Sichel« (la faulx): Im Werk der Dresdner Künstlerin Angela Hampel nahmen Installationen mit Sichel(n) (auch politisch geprägt) großen Raum ein, in einem ihrer Kataloge zitiert sie das Lied *Ich hört ein Sichlein rauschen...*, meine Komposition entstand in Südfrankreichs Sommer, die einzelnen Teile beziehen sich wie der Titel auch auf Texte des dort zu Hause gewesenen René Char.

*Ich sehe den Traum des Wassers* (1995): Eine Textzeile von Pierre Garnier, die als Titel für diese szenische Kammermusik (»sehen«) mit scheinwischermotorgesteuerten Objekten von Depoutot stehenblieb. »Wasser« musikalisch als stetes Grundgeräusch.

## 3. mit der Struktur der Komposition verwachsene Titel

*Ach, es...* (1991): Gleichzeitig setzt dieses Stück für Tuba solo *La faulx de l'été* zyklisch fort (gleiches Tonmaterial) – hier werden die benutzten Töne im Titel genannt (a-c-h-e-es)

*Unaufhörliche Schlaflosigkeit* (1994/98) für Tuba und Tape ist das dritte Werk des Zyklus und übernimmt einen Char-Titel.)

*SOL-STITIUM* (1997) und *AEQUINOCTIUM* (1998): Beide Kammermusiken drehen sich um eine gleiche Achse, wobei die Amplituden sich in entgegengesetzte Richtung ausdehnen.

*aufgelöst (verschlungen)* (2000) für 5 Instrumente beschreibt quasi den musikalischen Prozeß: Die Sterne werden von der Helligkeit »verschlungen« – in der Musik werden Modelle mehr und mehr überlagert/ »aufgelöst (ver-

schlungen)«.

## 4. Sprachklang/Wortklang als Assoziationsauslöser für den Hörer

*Fadensonnen* (1993) (Kammermusik) – Celan-Gedicht; *Et la pluie se mit à tomber* (1994) für 6 Schlagzeuger – Prévert-Text und Regen-geräusch-Assoziationen; *Zarte Knöpfe* (1997) für Frauenchor – Gertrude Stein-Titel, obwohl die vertonten Texte von Roth und Garnier stammen und nicht den geringsten Bezug zu Stein aufweisen; *How it is* (1997) für Klarinette und Streichquartett – gleicher Fall: Beckett-Titel, dabei formbildende Texte von Maurice Blanchot in der Partitur stehend; *Gleißend* (1998) für Stimme und Percussion – gleißend, ein Wort, das einen großen Raum im Schaffen Ulrike Schusters einnimmt, auch im vertonten Text eine zentrale Rolle spielt; *schau(m)ich* (2000) für Cello solo spielt im Titel sowohl mit der Idee des Solo als auch mit der »Flüchtigkeit« der Musik (Gedichttitel von Ulrike Draesner).

5. Auseinandersetzung mit einer Problematik  
In den letzten zehn Jahren taucht in meinem Schreiben immer wieder die Beschäftigung mit dem Traum auf, musikalisch vor allem durch einen Prozeß der Schichtung, der »Fenster-technik«, durch sich gegenseitig durchdringende »Klang- und Ereignisbänder« ausgeführt, auch auf die Textebene transportiert. Dazu gehören *Tout est rêver* (1992), ein Trio auf Texte von Huch und Garnier, die Kammermusik *Traumkraut* (1995), Titel Yvan Goll, Musik nach dem Hörer unbekannt bleibenden Texten von Octavio Paz, *TagNacht-Traumstaub* (1999/2000), Musiktheater mit Texten von Roth/Schuster, die sich auf den benannten zwei Ebenen bewegen.

## Michael Reudenbach

Werktitel verbalisieren Aspekte einer Komposition, ohne daß das zu Hörende in *eine* Richtung gelenkt und gar festgelegt werden soll. Die Schwierigkeit einer Titelfindung liegt im Widerspruch: einerseits größtmögliche Nähe und andererseits größtmögliche Distanz zur Musik. Hin- und hergeworfen zwischen diesen unvereinbaren Polen fällt es mir schwer, das, was mich eine zeitlang intensiv beschäftigt hat, in Worte zu zwingen (eine verschärfte Form des Programmhefttextschreibens...). Ich lege einen Werktitel häufig erst dann fest, wenn die kompositorische Arbeit fast beziehungsweise komplett abgeschlossen ist. Dem Titeldilemma versuche ich entweder mit einer formalen Angabe zu entgehen (*Duo pianism*), oder ich flüchte mich in Außermusikalisches. Dabei verwende ich Zitate (*Noch nicht – Nicht mehr*) oder verweise auf (in)direkte Berührung

gen (*Fond III*), deren Kenntnis zur Rezeption meiner Musik allerdings nicht Voraussetzung ist. Dabei ist mir klar, daß die formale Werk-titelgebung nur einer Katalogisierung Rechnung trägt und damit in bezug auf die Musik in den Hintergrund tritt beziehungsweise sich auf Äußerliches beschränkt. Die zitierende oder berührende Titelgebung entwickelt mit verbaler Knappheit und /oder bildhafter Prägnanz ein starkes Eigenleben, das im Extremfall auch ohne Musik auskäme. Diese Mischung aus Nähe, Distanz, Katalogisierung, Zitat und Berührung muß *per se* das Rätselhafte in sich tragen und kann trotzdem eine Annäherung an die Musik ermöglichen.

## Klaus Lang

P  
Man stelle sich Zwillingbrüder vor, die nach der Geburt getrennt und von verschiedenen Eltern großgezogen wurden. Ihre DNA-Struktur ist die gleiche, die Bedingungen ihrer Erziehung denkbar verschieden: Der eine der Brüder bekommt hauptsächlich Schokolade und Malakofftorten zu essen, während der andere sich grundsätzlich von schmackhaften Algen und Sojamilch ernährt. Es versteht sich von selbst, daß Algen sowohl geistig-seelisch als auch physisch einen ganz anderen Einfluß auf den Menschen haben als Malakofftorten – ganz zu schweigen von Schokolade. Auf Basis der gleichen genetischen Struktur wachsen so zwei grundverschiedene Menschen heran.

q.1  
Strukturelle Grundlage vieler meiner Stücke sind mehrere parallel-unabhängig verlaufende Schichten, deren Grundlage oft abstrakte Strukturen (zum Beispiel geometrische Figuren, Zahlenreihen etc...) sind. Die Prinzipien der Parallelität und Mehrschichtigkeit gelten einerseits für den Titel an und für sich, werden aber andererseits auch auf das Verhältnis Titel – Stück übertragen: Der Titel sagt nichts über das Stück, der Titel erklärt nichts oder beschreibt nichts, er *ist* das Stück in anderer Form. Titel und Stück sind parallel zueinander. Wie die Musik sind auch Titel mehrschichtig: Worte und Buchstaben haben Bedeutung auf verschiedenen Ebenen (rein persönlich, literarische Anspielungen und Zitate etc...) Der Zusammenhang zwischen Titel und Stück ist also rein formal (manchmal bis zur Buchstabenanzahl), nicht inhaltlich, die gleiche abstrakte Struktur erscheint einmal als Klang, einmal als Text. Genauso wie der Zusammenhang zwischen abstrakter Struktur und Musik letztlich irrational ist und der Vorstellung des Komponisten entspringt, ist auch der Zusammenhang zwischen Titel und Struktur poe-

tisch-assoziativ und nicht formal-logisch.  
q.2

Titel sollen nichts erklären oder definieren, nirgends hinführen, sondern ganz im Gegenteil öffnen, frei machen, sie sind keine Rufzeichen, sondern Fragezeichen. Trotzdem ist Klarheit und Schlichtheit wesentlich: Es gibt weder Adjektivanhäufungen noch dunkle Sprache. Die Klarheit soll so groß, die Bilder sollen so reich sein, daß sie wieder leer werden, gleichsam keinen Raum für Bedeutung lassen. Die verwendeten Bilder bilden musikalisch-akustisch nichts ab, sie bleiben leer, denn wie klingen ein Handschuh, space cookies oder ein weißer Pfirsich?

r

Der Titel wächst mit dem Stück wie sein Zwillingbruder oder wie ein schwarzer Fisch.

## Karlheinz Essl

Stücke sind für mich wie Kinder: Noch bevor sie geboren werden, sind sie schon präsent, anfänglich noch unentfaltet, ein Zellhaufen; eine Idee von etwas, das später einmal entstehen könnte. Stücke sind für mich wesenhafte Gestalten mit eigenen Entwicklungstendenzen, die oftmals in Richtungen gehen, die ich nicht vorausplanen kann. Stücke sind für mich Charaktere mit einer individuellen Persönlichkeit. Ihre Titel stellen für mich Chiffren dar, die ihr Wesen auf den Punkt bringt, ihren Kern und ihr Wesen charakterisiert. Deshalb steht für mich die Findung des Titels im Kompositionsprozeß an vorderster Stelle. Der Titel, der zugleich auch ein mehrdeutiges Rätsel darstellt, wird zu einem Wegweiser, der in unterschiedliche Richtungen weist und mich durch ein weites Feld von Möglichkeiten führt.

Meine Titel weisen in vielen Fällen literarische Bezüge auf. *upward, behind the on-streaming it mooned* heißt mein neues Streichquartett auf ein Zitat aus Borges Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Hier analysiert der Autor die Sprache eines in Vergessenheit geratenen Volkes, das keine Substantiva kannte und die aberwitzigsten grammatikalischen Konstrukte entwickeln mußte, um einen banalen Sachverhalt wie »Über dem Fluß geht der Mond auf« sprachlich ausdrücken zu können. Ähnliches ereignet sich auch in meinem Streichquartett, wo vier gleichberechtigte Individuen aus einer extrem reduzierten Materialbasis eine neue Grammatik entwickeln und schließlich zu einer originären Sprache gelangen, mit einer eigentümlich spröden und zerbrechlichen Poesie. ■