

# Dimensionen des Handwerks heute

*Zu den wichtigen, wenn zunächst auch noch allgemeinen Erkenntnissen heutigen Komponierens gehört, daß es keine allgemeinerbindlichen Kompositionsregeln oder Kompositionstechniken mehr gibt. Ein Bestandteil des Neuen in der neuen Musik ist also auch eine solche »Regellosigkeit«. Und dennoch existiert kompositorisches Handwerk weiterhin, werden musikalische Ideen nach bestimmten Regeln in zumeist Notentext umgesetzt. Wie dieser Handwerksbegriff heute aber zu fassen ist, dafür gibt es offenbar Erklärungsbedarf. Angeregt durch Diskussionen unter den Komponisten selbst hat die Zeitschrift Positionen zu einer Diskussionsrunde eingeladen, zu der sich Juliane Klein, Iris ter Schiphorst, Andreas Dohmen, Michael Hirsch, die Redakteurin für neue Musik am DeutschlandRadio Berlin, Carolin Naujocks, sowie die Herausgeberin der Positionen, Gisela Nauck (Diskussionsleitung), am 22. August 2002 im Studio von DeutschlandRadio Berlin trafen.*

*Als Auftakt für dieses Gespräch wäre es vielleicht zunächst einmal wichtig zu klären, was jeder von euch unter Handwerk versteht.*

**Andreas Dohmen:** Ich möchte erst einmal deutlich trennen, daß Kompositionstechnik und kompositorisches Handwerk zwei verschiedene Dinge sind. Handwerk ist eine Grundlage, um sich eine Technik zu erarbeiten, ist also eine Grundvoraussetzung, um zu einer Technikfindung zu kommen. Wenn ich also über Technik rede, dann habe ich schon ein gewisses Bewußtsein, was mein musikalisches Handwerk ist. Bei der Entstehung einer Komposition also fange ich an, eine Technik dafür überhaupt erst einmal zu entwickeln. Das geschieht im Verlauf eines Prozesses, wie ich mich mit einer kompositorischen Idee auseinandersetze. Dazu dient als Grundlage ein Fundus an Handwerk, den ich mir im Laufe meiner künstlerischen Arbeit und meiner Auseinandersetzung mit neuer Musik erarbeitet habe. Handwerk würde ich dabei als das definieren, was erlernbar ist. Das umfaßt also alles, was ich von anderen Komponisten lernen kann, von alter Musik oder auch von zeitgenössischen Kollegen.

**Michael Hirsch:** Ich bin mir nicht ganz sicher, ob ich dieser Reihenfolge zustimmen kann: zuerst ist das Handwerk da und dann kommt die Technik. Ich glaube, daß es einen bestimmten handwerklichen Fundus gibt, der zuerst dasein muß. Da stimme ich erst einmal zu. Aber ich glaube, daß zum Handwerk des Komponisten auch dazugehört, Verfahrensweisen zu entwickeln, wie man zu einer künstlerischen Arbeit kommt. Ich denke, daß Handwerk mehr ist als Grundlagen wie Harmonielehre und

Gehörbildung, sondern daß es ein Teil des Handwerks ist, den künstlerischen Prozeß in Gang zu setzen: wie man also das kreative Moment einsetzt, so daß man über das normale, bloß Handwerkliche hinauskommt zu dem, was über den bloßen Geschmack und die spontane kreative Vorstellung hinausgeht, um zu etwas Neuem zu kommen.

**Juliane Klein:** Handwerk ist doch eine Art Vehikel, das man benutzt, mit dem man eine Zeit lang fahren kann in eine noch unbekanntere Gegend ...

**Iris ter Schiphorst:** Also ich merke, während ich euch zuhöre, daß ich die Unterscheidung von Handwerk und Technik für mein musikalisches Arbeiten, für mein Komponieren völlig irrelevant finde. Und was jeder von uns ganz allgemein über Handwerk denkt, finde ich – offen gestanden – an dieser Stelle auch nicht besonders interessant. Mich würde eher interessieren, wie ihr das macht: Komponieren! Welche Verfahrensweisen ihr anwendet, um zu Stücken zu kommen, wie ihr vorgeht. Denn als Komponisten stehen wir doch immer wieder vor Fragen, die ›praktisch‹ gelöst werden wollen und insofern natürlich mit Handwerk zu tun haben.

**Andreas Dohmen:** Ich finde diese Unterscheidung schon sehr wichtig, um mir klar zu machen: Wie benutze ich mein Material? Es gibt da schon Grundlagen: Wie funktioniert meine Auseinandersetzung mit den Werken früherer Epochen oder mit denen von Kollegen? Die analytische Reflexion darüber spielt nachher für mich schon eine Rolle, wenn ich beim Komponieren konkret ein musikalisches Problem habe und Lösungsansätze suche, da sich uns bestimmte kompositorische Probleme doch immer wieder auf's Neue stellen und ja auch andere Komponisten vor uns schon beschäftigt haben. Was die künstlerische Seite betrifft, wären dann die Schlußfolgerungen wichtig, die ich ganz individuell daraus ziehe. Deshalb würde ich auf dieser Trennung zwischen Handwerk und Technik schon bestehen.

**Juliane Klein:** Handwerk ist ein Produktionsmittel, das man benutzt. Ein Produktionsmittel im Denken können Erfahrungen und Erkenntnisse sein, können gemachte Analysen sein, die man dann als Produktionsmittel ein-

setzt, um ein neues Stück zu realisieren. Also um es aus dem immateriellen Zustand, in dem sich das Werk in meinen Gedanken aufhält, letztlich aufs Papier zu bringen und lesbar, sichtbar, hörbar zu machen.

**Iris ter Schiphorst:** Ich denke, Handwerk ist nichts anderes als eine Verfahrensweise, um zu Material zu kommen. Und der Wahl des Verfahrens sind heutzutage keine Grenzen mehr gesetzt. Allerdings waren in Europa bis vor kurzem sämtliche kompositorischen Verfahrensweisen unwiderruflich an die Schrift gekoppelt ...

**Andreas Dohmen:** Was wären denn dann für Dich andere Verfahrensweisen?

... All jene Verfahren, die mit sogenannten Neuen Medien zu tun haben, die also jenseits von Schrift liegen. Zum Beispiel wurde es ja durch das Tonband erstmals in der Geschichte der Musik möglich, direkt am Sound zu arbeiten, und nicht nur am ›Code‹, das war und ist ja das wirklich Revolutionäre! Dadurch ist natürlich das Denken und Empfinden von Klang ganz gewaltig beeinflusst worden – und auch das ›traditionelle‹ Komponieren, das heißt die Arbeit am Code.

**Andreas Dohmen:** Und da sind wir ja bei dem allerwichtigsten Punkt. Denn ich glaube, die zentrale Frage, die wir uns hier stellen müssen ist die, ob in der derzeitigen Situation, die ich als besonders empfinde im Sinne der Multimedialität und im Sinne des Ineinandergreifens verschiedener Genres und verschiedener Kunstsparten, ob der Begriff des Handwerks dadurch nivelliert wird oder – meine These – daß er heutzutage so wichtig ist wie nie zuvor.

**Michael Hirsch:** Er wird auf keinen Fall nivelliert, er wird extrem erweitert. Also es werden die Möglichkeiten, woraus dieser Handwerksbegriff besteht oder welche Handwerke es gibt, extrem erweitert und der Handwerksbegriff – oder das Handwerk – stellt damit auch ganz neue Herausforderungen an den Komponisten. Ganz konkret gesagt könnte man also fragen, ob neben Harmonielehre und Kontrapunkt nicht auch Sprache oder Theater oder filmische Schnitttechniken zu Disziplinen im Kompositionsunterricht werden müßten, sehr viel ausgeprägter, als es heute mitunter schon der Fall ist.

**Carolin Naujocks:** Ich würde den Begriff des Handwerks doch noch etwas genauer bestimmen wollen, weil ich den Eindruck habe, daß

jeder der anwesenden Komponisten unterschiedliche Vorstellungen davon hat. Handwerk ist ja zunächst einmal das Regelwerk, wie schreibe ich eine Fuge zum Beispiel. Und wenn man darüber nachdenkt, was der Gegenpol zum Handwerk ist, dann ist das die Idee. Es hat Zeiten in der Musikgeschichte gegeben, da hat es ausgereicht, wenn einer das Regelwerk konnte und er war bereits Komponist. Aber im Laufe der Jahrhunderte hat sich diese Grundlage geändert und wir haben im 20. Jahrhundert nun beispielsweise die Konzeptkunst und da besteht der Kern sozusagen in der Idee. Da spielt das Handwerk bei der Herstellung des Kunstwerks längst nicht solch eine tragende Rolle, sondern Handwerk wird notwendig bei der Umsetzung, der Inszenierung dieser Idee. Handwerk, eng genommen, ist also ein Regelwerk, wie bei einem Maurer, der weiß, wie baut er eine Mauer, wie geht er mit Statik um.

**Iris ter Schiphorst:** Also entschuldige, diese Auffassung des Begriffs Handwerk finde ich doch ziemlich altertümlich.

**Juliane Klein:** ... und ich möchte auch bezweifeln, daß es in vergangenen Jahrhunderten genügt hat, das Handwerk zu beherrschen, um Komponist zu sein. Das waren dann vielleicht die Kleinmeister, aber da hat sich eigentlich zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert nicht viel geändert.

**Michael Hirsch:** Der große Unterschied ist aber doch der: Es gibt heute kein verbindliches Regelsystem mehr, das es zu Bachs-Zeiten beispielsweise mit der Fuge und anderen Formen und Techniken gab. Das heißt, man kann sich heute entscheiden, was man machen will. Und je nachdem, wofür man sich entscheidet, muß man verschiedene Handwerke anwenden. Und es ist natürlich erstrebenswert, so viel wie möglich davon zu beherrschen, um aus der Fülle die Auswahl treffen zu können.

## Verfahrensweisen

**Gisela Nauck:** Meine Bitte wäre jetzt dann doch noch einmal zu konkretisieren: Was ist denn das, wenn ihr davon spricht, ich muß verschiedene Handwerke kennen und können, um sie dann anzuwenden? Was wären also für jeden einzelnen heute wichtige kompositorische Verfahrensweisen, um eine musikalische Idee zu realisieren?

**Iris ter Schiphorst:** Ich muß dazu etwas ausholen. Seit ich komponiere, beschäftigt mich

mehr als alles andere das Verhältnis von Schrift und Klang. Nun konnte ja bis vor noch nicht allzu langer Zeit Musik nur im Medium Schrift gespeichert werden, so daß sämtliche Kompositionsverfahren immer Arbeit am Code, an der Schrift waren. Ich brauche wohl nicht auszuführen, daß ich als Komponistin dieser Tradition sehr zwiespältig gegenüberstehe. Daher ist es wahrscheinlich auch nicht verwunderlich, daß ich mich schon seit Langem ganz besonders für andere Aufzeichnungsverfahren von Musik interessiere. Für alle jene Speichermedien, die es erlauben, direkt am Klang, direkt am Sound zu arbeiten und nicht nur am Code. Das Wissen um die verschiedenen Möglichkeiten dieser Medien beeinflusst mich sehr in meinem Denken über und in meiner Idee von Musik. Und es beeinflusst natürlich mein Komponieren – und damit meine Vorgehensweise, mein Handwerk. Zu diesem Handwerk gehört zum Beispiel, ganz konkret, daß ich nicht nur weiß, wie ein Tonband oder Sampler funktioniert, sondern auch und vor allem, wie ich mit einem Tonband oder einem Sampler den realen Klang verändern und bearbeiten kann: angefangen vom Schneiden über verschiedene Abspielgeschwindigkeiten, Abspielrichtungen bis hin zum Anfertigen von Loops etc. Die Vielzahl dieser Bearbeitungsmöglichkeiten mit ihren jeweiligen klanglichen Ergebnissen haben meine Klangvorstellung entscheidend mitgeprägt. Und damit auch mein Komponieren am Tisch, mein Schreiben.

**Carolin Naujocks:** Ich fühle mich ein bißchen mißverstanden. Ich bin eigentlich hierher gekommen mit dem Gefühl, den Begriff des Handwerks retten zu wollen ...

**Iris ter Schiphorst:** Das machen wir doch ...

... und paradoxer Weise habe ich zunächst einmal das Gegenteil erreicht. Ich halte es für sehr wichtig, daß man Begriffe, die man möglicherweise nicht voneinander trennen kann, erst einmal getrennt betrachten muß, um deren Wesen zu entdecken. Und Handwerk im traditionellen Sinne sind im wesentlichen kompositorische Techniken. Da kommt dann viel später dazu, wie ein Tonband funktioniert, aber das ist noch kein Handwerk im kompositorischen Sinne.

(Lebhafter Widerspruch seitens der Komponisten)

**Juliane Klein:** Instrumentation zum Beispiel, ist die Kenntnis davon, was kann ein Instrument, was kann zum Beispiel eine Orgel. Wer

sich bei der Orgel super auskannte wie zum Beispiel Bach, konnte für die Orgel auch hervorragend komponieren. Und das ist Handwerk und trifft auf alle neuen, in den letzten Jahrzehnten hinzugekommenen Instrumente vom Tonband bis zur live-Elektronik zu.

**Carolin Naujocks:** Aber dafür ist erst mal wichtig zu gucken, worüber reden wir jetzt eigentlich und wo ist ungefähr die Trennung und wann kommt man in eine nächste Kategorie. Und ich glaube, daß das unterschiedliche Kategorien sind, Handwerk und Idee und daß die auch in unterschiedlichen Gewichtungen in der Musikgeschichte eine Rolle spielen, daß das Handwerk in früheren Jahrhunderten eine viel größere Rolle spielte.

(Lebhafter Widerspruch der Komponisten)

... und daß die Idee eine viel größere Rolle spielt im 20. Jahrhundert, nach 1910 also, wo sich keiner mehr auf ein allgemein gültiges, funktionierendes Regelwerk mehr verlassen konnte.

**Andreas Dohmen:** Um so wichtiger wird es deshalb, sich immer wieder ein eigenes Regelwerk zu erfinden. Das ist die größte Herausforderung und die größte Gefahr auch. Schau Dir doch Debussy an, was schafft der sich für ein Regelwerk aus seinem Handwerk heraus.

**Carolin Naujocks:** Aber das ist doch kein allgemein gültiges Regelwerk mehr und darauf will ich ja hinaus. Im 20. Jahrhundert geht es darum, daß der Komponist sich in die Lage versetzt sieht, die neue Musik mit jedem Stück neu erfinden zu müssen und damit natürlich auch sein eigenes Handwerk immer wieder neu erfinden zu müssen.

**Gisela Nauck:** Das ist genau der Punkt, weshalb ich zu diesem Gespräch vier Komponisten mit vier sehr verschiedenen kompositorischen Biografien, künstlerischen Ausgangspunkten und Entwicklungswegen eingeladen habe, damit wir uns darüber verständigen können: Ja was gehört denn zum handwerklichen Regelwerk eines jeden dazu?

## Überschreitung und Scheitern

**Michael Hirsch:** Das ist natürlich schwierig, abstrakt – oder auch am Beispiel – zu beschreiben, weil man zu dem Beispiel eigentlich den entsprechenden Notentext oder das entsprechende Stück dabei haben müßte ... Es ist immer sehr schwierig, den Beginn einer Komposition

zu beschreiben, weil dieser im Verschwommenen liegt. Und ich glaube, Handwerk setzt dann ein, wo es aus dem Verschwommenen ins Konkrete geht, wo ich mich entscheide, ich muß eine verschwommene Klangvorstellung so formulieren, daß daraus ein Werk wird mit einer gewissen Komplexität und mit einer gewissen Dramaturgie, das zudem interpretierbar ist durch einen oder mehrere Interpreten, und dann setzt das Handwerk ein. Es ermöglicht mir, meine Idee so umzusetzen, daß ich sie möglichst wiedererkenne, wenn ich sie vom Musiker gespielt höre. Oder – und das ist natürlich das Optimum –, daß ich mit den Vorgangsweisen, die ich gewählt habe, dann sogar noch weiter komme, als ich eigentlich dachte. Das ist für mich das Spannendste beim Komponieren, wenn mich das Stück, das ich schreibe, selbst überrascht, wenn es noch weitergeht. Aber dafür gibt es auch handwerkliche Mittel. Das Primitivste war in gewisser Weise das, was Cage gemacht hat, als er den Zufall eingesetzt hat, der ihn weiter gebracht hat als die Beschränkung seiner eigenen Phantasie.

**Gisela Nauck:** Wäre die Arbeit mit dem Zufall ein handwerkliches Verfahren?

**Michael Hirsch:** Für Cage war es das ...

**Carolin Naujocks:** Es war seine Idee ...

**Michael Hirsch:** Nein es war nicht nur eine Idee. Um diese umzusetzen hat er erst das *I Ging*, später verschiedene Computerprogramme entwickelt und das war dann die handwerkliche Umsetzung dieser Idee.

**Juliane Klein:** Doch die Idee zum Werk gibt summa summarum die Motivation, weiter zu gehen: daß ich das, was zunächst für unmöglich gehalten wird, überspringe und in einen Raum gelange, in dem ich das mache, was ich vor drei Tagen noch für unmöglich gehalten habe. Man geht dann aus seinem Handwerk hinaus, übersteigert es gewissermaßen und es kann sein, daß jemand das dann später sieht und denkt, diese Möglichkeit nehme ich mir jetzt als Handwerk und nutze sie für mich.

**Michael Hirsch:** Die interessante Dialektik bei dieser Sache ist, glaube ich, daß man, um aus seinem Handwerk herauszukommen, bestimmte handwerkliche Kniffe anwenden muß. Es ist selbst zum Handwerk geworden, über die verschwommene Idee und das eigene Handwerkliche hinauszukommen oder man muß Handwerke neu erfinden. Auch die Sonatenform war im 18. Jahrhundert ja nicht  
22 als Modell da und ist angewandt worden, son-

dern ist von verschiedenen Komponisten entwickelt worden. Und erst im 19. Jahrhundert, als sie in Kompositionslehren festgeschrieben worden ist und sich kompositorisch damit weitestgehend erledigt hatte, wurde sie zu einer anwendbaren Form.

**Gisela Nauck:** Gehört heute die Form zum Handwerk dazu?

**Juliane Klein:** Das Beherrschen und Einsetzen von Formprinzipien, natürlich.

**Andreas Dohmen:** Für mich würde ich das in Frage stellen. Ich habe eigentlich nie, wenn ich anfangen zu komponieren, die Idee des ganzen Werkes vor mir. Form entwickelt sich bei mir erst im Laufe des Kompositionsprozesses. Das geht sicher auch umgekehrt, aber ich persönlich kann Form nur entwickeln, kann sie nicht als Idee von Anfang an vor mir haben. Ich muß Strategien entwickeln, um zur Form zu gelangen und um diese Strategien entwickeln zu können, habe ich verschiedene Mechanismen. Das können handwerkliche Mechanismen sein, das können Zahlenfolgen sein das kann der Kuckuck was sein. Jedenfalls entsteht Form bei mir immer prozeßhaft, oft aus der Analyse des zuvor Komponierten, im Umgang mit der Eigendynamik, welche jede musikalische Situation in sich trägt.

**Juliane Klein:** Für mich gehört zum Handwerk auch eine Art Aufgabenstellung. Beispielsweise in dem Stück *Fünf Margeriten*, da gab es ein Gesetz, das ich vorher aufgestellt habe. Das hieß: kein Ton ohne Geräusch, kein Geräusch ohne Ton. Es sollte immer eine Kopplung geben, das war meine Handwerksvorgabe für dieses Stück. Und ich sehe dann, wie weit ich damit komme.

**Michael Hirsch:** Könnte es so sein, daß Handwerk das ist, was es schon gibt, das gesammelte Wissen also ...

**Andreas Dohmen:** ... das, was erlernbar ist und schon im Raum steht, während Komponieren ja aber erst wirklich da anfängt, was danach kommt, wozu dann die Beherrschung dieses Handwerks gehört. Alles andere ist nicht Komposition sondern Tonsatz.

**Michael Hirsch:** Andererseits finde ich aber auch interessant, gerade auf der höchsten Ebene der abendländischen Kultur, daß vieles an großen Werken gerade auch durch Scheitern entstanden ist. Zum Beispiel die Eigenheiten und die innovative Kraft von Bruckner-Sinfonien beruhen teilweise auf mangelnden hand-

werklichen Fähigkeiten in Bereichen wie der thematischen Arbeit. Es gibt bei verschiedenen Komponisten handwerkliche Defizite, wodurch sie auf anderen Gebieten unglaublich innovativ geworden sind. Ich glaube beispielsweise bei Cage auch, daß ihn seine Auseinandersetzung mit Schönberg um Harmonie und sein Scheitern vor der Harmonie letztlich dazu gebracht hat, auf ganz andere Art und Weise zu komponieren, eine Art und Weise, die altergebrachte handwerkliche Möglichkeiten nicht erlaubt hätten. Daß also nicht nur die Beherrschung, sondern auch das Scheitern vor jenem gesammelten Wissen oder auch das Mißlingen zu einer Dimension von Handwerk werden kann.

**Carolin Naujocks:** Gegenüber der traditionellen Musik gibt es in der neuen Musik ja keine allgemeingültigen Regeln mehr, beispielsweise wie ich einen vierstimmigen Satz zu schreiben habe. Bei allen harmonischen Erweiterungen konnte man sich da nicht so einfach drüber hinwegsetzen. Und das scheint mir ein sehr wichtiger Unterschied zu sein: zwischen dem Allgemeingültigen und dem, was sich jeder Komponist individuell schafft. Es scheint heute eine sehr viel wichtigere Rolle zu spielen, mit welchem Sachverstand er es versteht, mit diesen individuell geschaffenen, hand-

werklichen Dingen umzugehen. Wenn man solch einen erweiterten Handwerksbegriff hat, dann gehört dazu auch das individuelle Scheitern, auch die künstlerische Kompetenz, auch die Idee oder das Konzept, letztlich, daß ein Komponist heute nicht nur ganz bestimmte Sachen macht, sondern diese auch reflektiert.

**Juliane Klein:** Die Frage ist für mich, was wen beherrscht und ich bin der Meinung, der Komponist beherrscht das Handwerk. Und wenn es umgedreht ist, daß das Handwerk den Komponisten beherrscht, dann ist sicher etwas falsch.

**Gisela Nauck:** Die Frage ist ja heute: Kann das Handwerk überhaupt noch den Komponisten beherrschen. Carolin hat da, denke ich, einen sehr wichtigen Punkt angesprochen: Jahrhundertlang hat sich Handwerk an Modellen von Struktur orientiert und wie man zu diesen kommt. Mit Struktur meine ich also Fuge, Kanon usw. Und das begann sich etwa seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts grundlegend zu ändern. Es gibt also nichts Allgemeingültiges mehr, was da ist, sondern jeder muß sich seine Strukturen, Formen mit einem individuell erarbeiteten Handwerk selber schaffen. Eine Frage wäre also: Was ist an die Stelle solcher strukturellen Verbindlichkeit

getreten? Und eine zweite: Haben nicht vielleicht doch noch allgemeine Konstruktionsprinzipien wie Symmetrie, Wiederholung, Kontrast, Transposition, Variation usw. auch heute noch Gültigkeit? Daß es also auf einer allgemeinen strukturellen Ebene künstlerische Prinzipien gibt, die zu jeder Zeit mit anderen handwerklichen Methoden eingelöst werden?

**Michael Hirsch:** Ja, diese spielen natürlich noch eine Rolle, selbst in der statischsten Minimalmusik gibt es Wechsel von Pattern, wird Wiederholung ja geradezu thematisiert.

**Iris ter Schiphorst:** Nun verdankt sich ja gerade Minimalmusik, zumindest in ihren Anfängen, definitiv dem Tonband, genauer: einem technischen Verfahren, das in diesem Fall darin bestand, verschiedene Tonbandgeräte mit gleichem Material gleichzeitig in verschiedenen Bandlaufgeschwindigkeiten abzuspielen. Aber dieses Verfahren hatte nichts mehr mit Schrift und dem kontrollierenden Auge zu tun – und das ist meines Erachtens eine ganz wesentliche Veränderung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Folgen auch für den Begriff des Handwerks. Ob Fuge, Spiegelform, Krebs, Zwölfton- oder serielle Techniken – all diese Verfahren sind definitiv an die Schrift und das Auge gekoppelt, sind ›literarische Techniken‹, wenn man so will. Doch mittlerweile sind wir in einer Situation, in der die Schrift nicht mehr das einzige Speichermedium ist und das lesende Auge somit nicht mehr die alleinige Vorherrschaft über Musik hat.

## Unendlicher Pool

**Michael Hirsch:** Ich glaube, daß Handwerk – oder vielleicht ist es besser, von Handwerkszeug zu sprechen – einfach ein unendlicher Pool ist, den man zur Verfügung hat. Und je mehr man davon nimmt, um so mehr Möglichkeiten hat man, musikalisch etwas zu machen. Wenn man mit einem Sampler umgehen kann, kann man mehr machen, als wenn man nichts von diesem Gerät versteht. Wenn man weiß, wie eine Trompete funktioniert, kann man Stücke für Trompete schreiben und wenn man sich mit serieller Musik beschäftigt hat und mit historischer tonaler Musik beschäftigt hat, hat man entsprechend mehr Möglichkeiten. Es ist also ein Riesenfundus, aus dem man sich bestimmte Sachen nimmt und bestimmte auch wegläßt.

**Juliane Klein:** Und ich würde da auch keine Unterscheidung zwischen den Jahrhunderten treffen. Im 17. Jahrhundert hatte der Komponist in ähnlicher Weise solch einen Pool zur Ver-

fügung wie im 18. oder 20. Jahrhundert. Nur der Inhalt ist jeweils anders.

**Iris ter Schiphorst:** Das glaube ich nicht. Es ist doch ein ganz entscheidender Unterschied, ob ich irgendwo in die Schule gehe und mir von einem Lehrmeister eine oder mehrere mögliche Techniken aneigne oder aber wie jetzt vor einem riesigen Pool stehe, in dem nicht nur unendlich viele Informationen vergangener Jahrhunderte, sondern auch die anderer Kulturen und anderer Verfahren enthalten sind.

**Andreas Dohmen:** Und dabei gibt es zwei Probleme: Du mußt als Künstler ganz allein selektieren, du mußt genau wissen, welches dein Material ist, mit dem du arbeitest. Und dann kommt heutzutage noch ein weiteres Problem hinzu, wo Handwerk wichtig wird. Daß Leute nicht mehr zurechtkommen mit dem Multimedialen und den verschiedenen Genres und den anderen Sparten, die auf einen Komponisten heute einstürzen. Ich glaube, wir sind heute in einer Situation, wo es common sense ist, daß man eben heute so arbeitet. Und ich sehe darin die Gefahr, daß Künstler sich durch diese Situation genötigt oder auch befähigt fühlen, mit Mitteln zu arbeiten, wo ihnen aber oft schlicht das Handwerk fehlt, also professionell, individuell und produktiv mit diesen Mitteln zu arbeiten, und sie sich dann auf einem irrsinnigen Glatteis bewegen. Das kann sehr fruchtbar sein, man kann dabei aber auch, um es deutlich zu sagen, sehr hart auf die Schnauze fallen. Das ist eine Situation heute, an der man verdeutlichen kann, ob und warum ein Handwerksbegriff heute so wichtig ist.

**Gisela Nauck:** Dann wäre eine wichtige Frage: Welche Neugier treibt euch um, wenn ihr aus einem relativ fest umrissenen Bereich von Komposition herausgeht, um euch diesem anderen zuzuwenden. Was ist es, was vielleicht auch handwerklich nicht mehr genügt, um mit anderen Kunstmitteln eure musikalischen Ideen adäquat umsetzen zu können?

**Juliane Klein:** Ich denke, es sind die Visionen, die man hat und umsetzen möchte, die treiben einen. Ich suche und finde Arbeitsweisen, die über die gewohnten handwerklichen Fähigkeiten hinausgehen, die künstlerische Visionen in Teilen oder Ausschnitten real werden lassen. Für mich war es beispielsweise eine Herausforderung, für Hannover diese Tischoper zu komponieren, für die ich, inklusive Proben, nur neunzehn Tage Zeit hatte. Wie weit komme ich da mit meinem Handwerk, welche neuen Verfahrensweisen muß ich entwickeln,

von denen ich zuvor nicht einmal eine Ahnung hatte, daß es sie gibt oder daß ich sie finde.

**Michael Hirsch:** Es ist natürlich auch Neugierde. Mich haben zum Beispiel Mischformen schon immer interessiert, sei es bei historischer Musik oder sei es bei heutiger Musik oder sei es das, was ich gern machen würde. Ich finde es einfach interessant, wenn ein Geräusch vom Tonband mit einem Instrumentalgeräusch zusammenfällt und es nicht nur Tonband oder nur das Instrument gibt. Oder wenn sich ein Sprachklang mit einem Instrumentalklang verbindet, dann ist das für mich eine interessante Begegnung und deswegen mische ich das gerne und deswegen arbeite ich gern auf diesen verschiedenen Ebenen. Und dann kommt die Szene eben auch noch dazu. Das ist ja ein uralter Wunsch, seit es die Oper gibt, verschiedene Künste zusammenzubringen.

**Gisela Nauck:** Aber liegt ein Grund heute, zu einer Zeit der selbstverständlichen Autonomie, Gleichberechtigung und auch Ausdifferenzierung jeder Kunstrichtung, nicht auch darin, daß sich dieser alte, mehr oder weniger strukturell orientierte Handwerkspool erschöpft hat und nicht mehr genügt, um die heute in euren Köpfen sich bildenden Ideen umzusetzen?

**Andreas Dohmen:** Ja genau deshalb, weil du recht hast, deshalb, eben genau beim Durchbrechen und Überschreiten, entwickelt sich der Handwerksbegriff immer weiter.

**Carolin Naujocks:** Und er entwickelt sich nicht nur immer weiter, sondern ich bin der Meinung, daß es auch zu den Besonderheiten des Handwerksbegriffs im 20. Jahrhundert gehört, daß Handwerk in unterschiedlichen Gewichtungen in Stücken vorkommen kann, angefangen von Cages 4'33, in dem Handwerk überhaupt keine Rolle spielt, über andere Konzeptstücke, in denen die Idee sehr viel wichtiger ist als das Handwerk ihrer Ausführung beziehungsweise das Handwerk geht hier dann auf den Interpreten über bis eben zum handwerklich sauber gearbeiteten Orchesterstück.

**Iris ter Schiphorst:** 4'33 ist ein gutes Beispiel dafür, wie man sich zu diesem Handwerkspool im 20. Jahrhundert verhalten kann. Denn wir sind ja heutzutage in der Musik nicht nur mit unendlich vielen stilistischen und handwerklichen Möglichkeiten konfrontiert, sondern auch mit dem ganzen philosophischen Gedankengut des 20. Jahrhunderts – ob wir wollen oder nicht. Und auch dazu müssen wir uns in irgendeiner Weise verhalten. Das heißt,

die Sinnfrage schiebt sich über die kompositorische Arbeit, schiebt sich in diesen Pool mit hinein. Wir haben also beim Komponieren nicht nur Entscheidungen über so und so viele handwerkliche Möglichkeiten zu treffen, sondern müssen uns auch mit der ›Auflösung des Subjekts‹, der Werkkategorie und so weiter herumschlagen. Und ich glaube, diese Situation ist neu und hat es so im 17. oder 18. Jahrhundert nicht gegeben.

**Gisela Nauck:** Und noch ein wichtiger Unterschied sollte wenigstens genannt werden. Das, was das Handwerk bis an den Beginn des 20. Jahrhunderts ausgezeichnet hat, war gewissermaßen eine flexible Statik, in der es Verbindlichkeiten wie Gattungen, einen Formen- oder Strukturierungskanon gab. Diese Statik ist nicht nur immer flexibler geworden, sondern hat sich aufgelöst. Eine Initialzündung dafür war vielleicht jene Ausdifferenzierung des einzelnen Tones seit den fünfziger Jahren und, ja, die Entdeckung des Geräuschs als Musik, wofür neue handwerkliche Regeln und auch Möglichkeiten der Notation einfach erfunden werden mußten.

**Andreas Dohmen:** Ich würde es vielleicht noch etwas anders sagen. Es ist ja schon ein, zwei Generationen her, daß sich Leute damit beschäftigt haben, wie man mit Geräuschen komponieren kann, das haben sie ja schon für uns gemacht. Notationsprobleme spielen jetzt, glaube ich, auch keine experimentelle Rolle mehr, wie es noch vor dreißig, vierzig Jahren der Fall war. Für uns sind bestimmte Notationsformen ja auch schon wieder zum Regelkanon geworden. Da ist wieder Handwerk entstanden, wie man mit solchen Klangkategorien umgehen kann, ein neues Denken: Wie gehe ich mit Geräuschen um, wie gehe ich mit Band, um wie gehe ich mit Elektronik um, wie gehe ich mit Raum um usw. Nun gut, es ist kein Regelkanon mehr, aber es sind Prinzipien, auf die wir schauen und die wir weiterentwickeln können.

**Iris ter Schiphorst:** Aber das ist ja überhaupt die Frage: Wo ist denn heutzutage überhaupt noch so viel Konsens vorhanden, daß der Regelverstoß als Idee zu einem Werk überhaupt noch als solcher wahrgenommen wird? Wo gibt es noch verbindliche Regeln, daß solche Auffassung von Komposition und Kunst überhaupt noch Sinn macht? ■

(Die Aufnahme des Gesprächs wird am 5. Januar 2003, 00.05-1.00 Uhr in einer bearbeiteten Fassung von DeutschlandRadio Berlin gesendet.)