Claus-Steffen Mahnkopf nimmt im Diskurs der zeitgenössischen Musik eine exponierte Stellung ein. Dabei wird seiner sich gängiger Einordnung verweigernden Musik immer noch zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Trotz der Fruchtbarkeit und Vielfalt seines kompositorischen Schaffens reizt immer noch vorwiegend der Theoretiker Mahnkopf zum Kommentar. Dem entspricht häufig eine verzerrte Perspektive auf sein Werk. Wer dieses aus lebendiger Anschauung kennt, weiß, dass dessen „Komplexität“ primär eine poetische darstellt, die höchst flexibel auf die unterschiedlichsten Anregungsquellen und Problemstellungen reagiert. Mahnkopfs Konstruktivismus stellt nur den Versuch einer universalistischen Sprachfindung in diesem offenen ästhetischen Universum dar.
Der Band versucht, in einer Reihe von Werkporträts angemessene Perspektiven dafür zu eröffnen. Nicht nur Theoretiker, sondern auch Interpreten und Komponistenkollegen zeigen hier, wie Mahnkopf neue Formen der ästhetischen Erfahrung schafft.

Mit Beiträgen von Stefan Beyer, Luca Conti, Sidney Corbett, Klaas Coulembier, Franklin Cox, Hansjörg Ewert, Ernst Helmuth Flammer, Clytus Gottwald, Almut Hellwig, Jonathan Hepfer, Egbert Hiller, Klaus Huber, Sven Thomas Kiebler, Carin Levine, Barbara Maurer, Johannes Menke, Peter Mischung, Alrun Moll, Rainer Nonnenmann, Jürgen Ruck, Wolfgang Rüdiger, Wolfram Schurig, Steven Kazuo Takasugi, Ermis Theodorakis, Christoph Türcke, Peter Veale, Sophie-Mayuko Vetter und Ferdinand Zehentreiter.

978-3-936000-95-5

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf

wolke

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf

herausgegeben von Ferdinand Zehentreiter

wolke

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf

Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf

herausgegeben von
Ferdinand Zehentreiter

wolke

Erstausgabe 2012
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2012
© bei den Autoren
© der Notenbeispiele aus *Gorgoneion*, *Medusa*, *memor sum*, *Pegasos*, *Rhizom* und *Trema*: Bärenreiter Verlag, Kassel
© aller übrigen Notenbeispiele: Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co KG, Hamburg
Gesetzt in der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-95-5

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort 9

I.

Klaus Huber
Im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf 13

Stefan Beyer
Claus-Steffen Mahnkopfs *Erstes Streichquartett* (1988/89) 25

Ernst Helmuth Flammer
Claus-Steffen Mahnkopf, Obsession, das Messianische
und sein Wille zur Wirklichkeit
Am Beispiel seines Klavierstücks *Rhizom. Hommage à Glenn Gould* 46

Johannes Menke
Barocke Moderne?
Passacaglia und Ornamentik in *Pegasos* 74

Klaas Coulembier
Multitemporality in *Medusa-Zyklus* and *Kurtág-Zyklus* 88

Ferdinand Zehentreiter
Der Dandy als Strukturalist – Mahnkopf komponiert Baudelaire 104

Franklin Cox
La vision d'ange nouveau, by Claus-Steffen Mahnkopf 116

Rainer Nonnenmann
Mimesis an die Paranoia der Zeit
Claus-Steffen Mahnkopfs *Pynchon-Zyklus* (2001–2005) 151

Hansjörg Ewert
Between Lines
Vorbereitungen zu einer Interpretation des Orchesterstücks *humanized void*
von Claus-Steffen Mahnkopf 177

Egbert Hiller
„Vergangenheit als radikale Gegenwart“
Claus-Steffen Mahnkopfs Opernprojekt *void – Archäologie eines Verlustes* 199

II.

Peter Mischung
Lieber Claus-Steffen 219

Wolfram Schurig
contrapunctus **s**uper **m**ahnkopf 223

Alrun Moll
Angela Nuova 224

Sophie-Mayuko Vetter
Die Sinnlichkeit des 17:19
„Siri, definiere: Dritte Moderne“ – „wähle Mahnkopf“ 226

Steven Kazuo Takasugi
Die Klavierübung
Live Version for Solo Pianist and Electronic Playback (2012) 232

Luca Conti
M wie *Medusa*, Mahnkopf, Meister 236

Sidney Corbett
Eine kurze Reflexion über Claus-Steffen Mahnkopf 243

III.

Peter Veale
Claus-Steffen Mahnkopf:
A Complex Encounter with Consequences 247

Barbara Maurer
Die Schönheit der Seitenstraße 250

Carin Levine
Die Flötenwerke von Claus-Steffen Mahnkopf
Die Koexistenz zweier Ebenen und die Interpretation
zwischen Philosophie und Musik 253

Jürgen Ruck
Claus-Steffen Mahnkopfs Gitarrenmusik aus der Sicht des Interpreten 257

Jonathan Hepfer
Claus-Steffen Mahnkopf's *Trema* – an Interpreter's Experience 265

Sven Thomas Kiebler
Intellektueller Vorsprung?
Interpretatorische Betrachtungen über Claus-Steffen Mahnkopfs *D'avance* 275

Almut Hellwig
Angela Nova 2 – Ein Erfahrungsbericht 281

Wolfgang Rüdiger
Ästhetik der Extreme
Anmerkungen zur Interpretation von Claus-Steffen Mahnkopfs
Kurzes Leben 1 (2006) für Fagott und Flügel 285

Ermis Theodorakis
Die Klavierwerke Claus-Steffen Mahnkopfs
Persönliche Erfahrung und einige Gedanken 291

IV.

Christoph Türcke
Allegorische und symbolische Musik 299

Clytus Gottwald
Anmerkungen zu Mahnkopfs Vokalwerk *Mon cœur mis à nu* 303

Ferdinand Zehentreiter
Die nichtprogrammierbare Strukturqualität des Schöpferischen
Notiz zur Diskussion „Musik, Ästhetik, Digitalisierung" 314

V.

Ferdinand Zehentreiter
Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf 319

VI.

Chronik und Werkverzeichnis 337
Diskographie. 349
Schriftenverzeichnis 350
Autoren. 356
Register der behandelten Werke Mahnkopfs. 360
Namenregister 362

Vorwort

Die Präsenz von Claus-Steffen Mahnkopf im heutigen Diskurs über zeitgenössische Musik steht in einer seltsamen Spannung zu der Einseitigkeit, mit der man ihn darin rezipiert: nämlich als Theoretiker. Mag sein, dass daran auch seine Fruchtbarkeit als Buchautor mit verantwortlich ist. Doch zeigt schon ein erster Blick auf seine Werkliste, dass dies keineswegs eine intellektualistische Schlagseite seiner Gesamtproduktion signalisiert. Mahnkopfs kompositorische Produktion ist von außerordentlicher Fülle, umfasst Werke aus allen Gattungen in den unterschiedlichsten Besetzungen, darunter auch elektronische Stücke und eine Musikinstallation, und scheint seismographisch auf die verschiedensten Anregungsquellen und Problemstellungen zu reagieren. Diese perspektivenreich vernetzte ästhetische Abundanz scheint das grundlegende Kennzeichen seiner Musik zu sein. Unter Schlagworten wie „Komplexismus" wird oft nur die technische Seite davon wahrgenommen, deren Eigenart aber nicht in den Blick tritt, wenn man sie als Selbstzweck begreift. Ihr auffallend hoher Konstruktionsgrad resultiert vielmehr aus dem Problem der autonomen musikalischen Sprachfindung im Zeichen einer pluralen poetischen Vielschichtigkeit. Eine musikalische Universalsprache für diese muss in der Lage sein, Bezüge und Figuren nuanciertester Art herzustellen.

Der vorliegende Band möchte der relativen Sprachlosigkeit, mit der man der Musik von Mahnkopf bislang offiziell begegnete, das Dokument eines informell blühenden Diskurses über sie entgegensetzen. Dieser war bei der Herstellung des Bandes von Anfang an spürbar, da der Herausgeber nichts in Gang setzen musste. Alle Angesprochenen zeigten sich nicht nur sofort bereit, sich an dem Band zu beteiligen, sondern waren auch schon länger mit Ideen zu und Erfahrungen mit Mahnkopfs Musik beschäftigt. Abgesehen von dem musikwissenschaftlichen Informationswert, den die vielen hier versammelten Werkbetrachtungen besitzen, bieten diese noch zwei entscheidende Perspektiven. Zum einen wird in jedem Fall sofort klar, dass es Mahnkopf um eine Steigerung der unrestringierten ästhetischen Artikulationsmöglichkeiten von Musik geht, das heißt auch – man möchte dabei an die Bemerkung von Claude Lévi-Strauss denken, die abendländische Kunstmusik sei wie ein „totemistischer Operator", der alles mit allem in Beziehung setzen kann – ihrer Möglichkeiten der „Translatio", der Übersetzung einer Gestaltrealität in eine andere. So soll sich etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Anbindung an architektonische Entwürfe wie die von Daniel Libeskind gleichzeitig die Weiterkomposition uneingelöster Möglichkeiten der Tradition, etwa bei Berg, vollziehen. Zum anderen zeigen die Beiträge der Interpreten in dem Band, dass man in ein fatales Vorurteil hineingerät, wenn man die Komplexität der Mahnkopfschen Kompositionen als Musiker- oder realisierungsfeindlich verdächtigt. Man unterschätzt so einfach die Kunst und auch die Motiviertheit der Ausführenden. Alle Beiträge der Mahnkopf-Interpreten sprechen nicht nur von einer wertvollen Erfahrungserweiterung

in der interpretatorischen Arbeit, bei der sich die Beschäftigung mit komplexer Notation schließlich transformiert in eine hochnuancierte Gestaltinnervation, sondern auch von der Gewinnung einer neuen Stufe interpretatorischer Spontaneität im Raume artifiziellster Verhältnisse.

Der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf gehört sicher nicht zu den Stillen im Lande, die im Geheimen ihre Schätze bergen – er wird aufgeführt, auch von den renommiertesten Ensembles für neue Musik und auch an so prominenten Orten wie der Münchner Biennale oder den Salzburger Festspielen. Dennoch warten immer noch auch ein paar seiner größeren Arbeiten auf die Uraufführung. Vielleicht sollte der eine oder andere Veranstalter den Mut finden, eher der Erkundungslust von Interpreten und Publikum zu vertrauen als der Vereinnahmungswirkung der jeweils diskursgängigen Etikettierungen. Der Herausgeber verbindet mit dem Band zuversichtlich die Hoffnung, solche Erkundungslust zu wecken.

Ferdinand Zehentreiter
Frankfurt am Main, März 2012

I

Klaus Huber im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf

Klaus Huber: Lieber Claus-Steffen, wir haben uns hier in Panicale[1] getroffen, um über Deine Musik zu sprechen, über Deine beiden Werke für Piccolooboe im besonderen, und über Dein Werk insgesamt. Auch ist es mir ein Bedürfnis, über unsere gemeinsame Zeit in den 1980er Jahren am Institut für Neue Musik an der Freiburger Hochschule zu sprechen, als Du mein Schüler warst. Vielleicht beginnen wir damit. Warum wolltest Du bei mir studieren?

Claus-Steffen Mahnkopf: Ich hatte zuvor zweieinhalb Jahre bei Brian Ferneyhough auf einer privaten Basis studiert und wollte auf eine Musikhochschule gehen. Freiburg war immer schon ein Traum gewesen. Es war einfach damals das Mekka eines fortschrittlichen Komponierens. Des weiteren warst Du der damals beste Lehrer in Deutschland, etwas, was mir Ferneyhough eindringlich bestätigte. Insofern war es logisch, die Aufnahmeprüfung bei Dir abzulegen.

KH: Ich erinnere mich genau: Du hattest mir bereits Partituren gezeigt und warst 1986 für die Gaudeamus-Musikwoche für eine Uraufführung ausgewählt, wo ich unterrichtete. Du zeigtest sehr früh schon eine klare stilistische Linie, so als hättest Du bereits genau gewußt, was Du wolltest und wohin die weitere Entwicklung gehen sollte.

CSM: Das mag stimmen. Mein Unterricht bei Brian Ferneyhough endete im Frühjahr 1987, das Studium bei Dir begann im Oktober. In diesem halben Jahr komponierte ich mein Kammerorchesterstück *Interpénétrations* (für das ich dann 1990 den Gaudeamuspreis erhielt), mithin ohne Lehrer. Ich fühlte mich daher bereits relativ selbständig. Andererseits ist eine Hochschule eine Hochschule, ich hatte bis dahin kaum Praxis kennengelernt, vor allem war ich kommunikativ sehr isoliert, was sich dann ändern sollte. Du warst ja nicht nur berühmt für Deinen intensiven, hochindividuellen Einzelunterricht, sondern auch für ein spezifisches, extrem liberales und doch sachpräzises Klima am Institut. Genau diese Atmosphäre benötigte ich. Ich habe davon sehr profitiert. Überhaupt, das kann ich jetzt ohne jede Anbiederung sagen, ohne diese Hochschule wäre ich überhaupt nicht das geworden, was ich bin. Es war eine unglaublich produktive Zeit; ich würde sogar sagen, daß es historisch einmalig war, mithin bis heute unerreicht ist.

KH: Freilich hatte ich es nicht leicht mit Dir, Du kamst ja von meinem Schüler, an dem Du Dich sehr orientiert hattest. Ich hatte Dir damals die Frage gestellt: „Warum möchtest

1 Das Gespräch fand am 16. September 2011 in Panicale (Umbrien) im Haus von Klaus Huber statt.

Du zu mir, Deine Artillerie ist doch punktgenau eingeschossen, und Du triffst jeden Punkt, den Du willst?“ Weißt Du, was Du geantwortet hattest?

CSM: Ehrlich gesagt, ist mir diese Episode nicht erinnerlich.

KH: Du anwortetest: „Das Treffen von Punkten interessiert mich nicht mehr zentral. Es geht darum, den Horizont zu öffnen.“

CSM: Im Prinzip kann ich dem, auch von heute aus betrachtet, zustimmen.

KH: Jetzt, nach über 20 Jahren, würde mich interessieren, was Du von mir gelernt hast.

CSM: Ich glaube, daß ich das sehr präzise fassen kann. Erstens bist Du mein Vorbild als Kompositionslehrer. Da ich inzwischen selber eine ähnlich herausragende Position innehabe (mithin eine reine Kompositionsstelle, an einer ausgezeichneten Hochschule, mit einer durch und durch internationalen Klasse), kann ich mich glücklich schätzen, hautnah erlebt zu haben, wie Du damals in der Sache, aber auch sozusagen gruppendynamisch mit einer Kompositionsabteilung umgegangen bist. Vor allem ist es Dir gelungen, was vielen anderen namhaften Komponisten in der Position des Professors nicht gelungen ist, nämlich eine Huber-Schule gerade nicht aufzubauen, sondern eine große Varietät an Einzelpersönlichkeiten zuzulassen, ja zu erstreben.

KH: Das stimmt, das war mir immer sehr wichtig.

CSM: Zweitens gibt es mindestens drei musikalische Einflüsse. Zunächst, daß das Komponieren, das Arbeiten von Werk zu Werk, ein offener, experimenteller Prozeß ist, was umgekehrt bedeutet, daß es gerade nicht eine einzige Methode geben sollte, mit der man schnurstracks voranschreitet, sie dabei zwar perfektionieren kann, aber doch auch vieles aus dem Blickwinkel verliert. Betrachtet man die eigene Arbeit auf diese Weise, läßt man es also zu, daß man überrascht wird, dann ist es möglich, ein Gesamtwerk zu schaffen, das einen viel größeren Horizont ausmißt (oder allererst öffnet), als es bei homogenen Stilen möglich ist, in denen ein jedes Werk kaum mehr ist als die Repräsentation einer allgemeinen Idee. Das hat mit der zweiten Erfahrung zu tun: Dein musikalischer Humanismus, wenn ich das einmal so sagen darf. (Ich habe das bekanntlich an anderer Stelle ausgeführt.[2]) Die Überzeugung, daß die Musik, die wir schreiben, aufführen und hören, etwas mit uns Menschen und unserer Seele - wie Du immer betonst - zu tun hat. Und daß diese Seele nicht nur das solipsistische Ich, sondern auch die Seele eines Kollektivs, ja der Menschheit insgesamt bedeutet. In diesem Sinne bin ich sicherlich eher ein Huber- als ein Ferneyhoughschüler. Wenn man diese humanistische Konzeption ernst nimmt, mithin wenn man den Menschen ernst nimmt, kann man die kompositorische Arbeit nur als einen offenen Prozeß betrachten, in den die Schicksalsschläge ihre Marken setzen. Schließlich habe ich von Dir gelernt, wie fle-

2 Claus-Steffen Mahnkopf, *Laudatio auf Klaus Huber*, in: Musik & Ästhetik 50 (2009).

xibel musikalische Zeit ist. Späterhin komponierte ich genauso extrem kurze wie extrem lange Werke, sehr dichte, schnelle genauso wie ausgedünnte, langsame.

KH: Das Thema der musikalischen Zeit führt uns direkt zu Deinem Werk *Solitude-Nocturne* für Piccolooboe solo aus dem Jahre 1992/1993. Offen gesagt, war ich nicht nur wegen der Zeitbehandlung überrascht.

CSM: Weswegen noch?

KH: Ich hätte nicht vermutet, daß das Werk rund 20 Jahre alt ist, denn es klingt überhaupt nicht nach der komplexen Schule, der Du Dich damals verschrieben hattest.

CSM: Nun, ich hatte bereits 1989 mit einem extrem leisen, introvertierten Bratschensolo (*memor sum*) ein Werk vorgelegt, das keines der „komplexen" Klischees bedient. Natürlich hatte ich mich zum Komplexismus bekannt. Das war auch richtig so und übrigens völlig legitim. Wie viele haben sich damals auf die Seite der Postmodernisten oder der Spektralisten oder der Lachenmannschule geschlagen? Eine Orientierung ist immer besser als gar keine. Die komplexe Musik kam mir (und kommt mir immer noch) vor als die Fortsetzung der mitteleuropäischen, sagen wir „deutschen" expressiv-konstruktiven Musik mindestens seit Beethoven, wenn nicht seit Bach. Von daher fiel mir die Entscheidung nicht schwer, zumal ich kompositorisch bereits als Teenager entsprechend geprägt worden war.

Andererseits kam ich zu dieser Richtung, als sie bereits eine kleine internationale Bewegung war, in der ein Newcomer wie ich sich natürlich positionieren mußte. Konkret mußte ich mich beispielsweise gegenüber Klaus K. Hübler oder Richard Barrett individuieren, etwas tun, was diese gerade nicht machten. In diesem Zusammenhang kommt der Begriff der Multiperspektivität, den ich von Beethoven gelernt habe, ins Spiel. Es geht darum, die musikalischen und konzeptuellen Möglichkeiten eines bestimmten stilistischen Zugangs zur Musik auszuschöpfen, und das heißt zunächst: sich zu erarbeiten.

KH: Damals hatten aber viele Dich in diese extrem komplexe Ecke gestellt.

CSM: Das mag daran liegen, daß bis heute die sogenannte komplexe Musik, der Komplexismus nicht richtig verstanden wird. Die Mißverständnisse sind bis heute frappant. Die einzige, leider traurige Erklärung, die ich dafür habe, ist, daß die Welt der neuen Musik ihre eigene Sache nicht so genau wissen will.

KH: Welche Rolle spielt nun dieses Instrument, die Oboe?

CSM: Zur Oboe kam ich über Peter Veale schon früh, wir arbeiteten an unserem Oboenbuch[3], ich hatte bereits zwei extrem dichte Werke komponiert. Ende 1992 beendete ich das damalige Chef d'œuvre, *Medusa* für Oboe und Kammerorchester. 1991 zeigte mir der hol-

3 Peter Veale/Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Spieltechnik der Oboe, The Techniques of Oboe Playing, La technique du hautbois*, Kassel [1994] 2011[6].

ländische Oboist Ernest Rombout eine Piccolooboe in Es, sozusagen die Kleinfassung der Oboe, die er entdeckte und die so schön klang, daß ich ihm ein Solostück versprach. Genau das schrieb ich, nachdem das große Werk *Medusa* abgeschlossen war. Es war fast logisch, daß das neue Stück ein Gegenentwurf wird.

KH: Inwiefern?

CSM: Nun, die Solofassung von *Medusa*, *Gorgoneion*, integrierte auf eine extrem dichte und virtuose Weise all das Material, das während der Recherche am Oboenbuch entdeckt wurde, vor allem unzählige Mehrklänge. Dieses Stück ist wie eine Riesensymphonie für ein Instrument. In der *Solitude-Nocturne* hingegen sollte das Material begrenzt sein, und der Prestissimocharakter wurde durch einen Adagiocharakter ersetzt.

KH: In einem Aufsatz zu diesem Stück[4] hast Du Dich zur Zeitbehandlung geäußert. Kannst Du das noch mal resümieren?

CSM: Zunächst zum Titel: Es ist ein Nocturne, aber keines über die Einsamkeit. „Solitude" bezieht sich auf das Schloß Solitude bei Stuttgart, auf dessen Akademie ich war, als ich mich inspirieren ließ. Sodann: Ich wollte ein Stück mit einer deutlichen Zeitdehnung schreiben. Hinzu kamen zwei literarische Quellen, die erste ist ein berühmter Aphorismus von Adorno über das Glück: »Mit dem Glück ist es nicht anders als mit der Wahrheit: Man hat es nicht, sondern ist darin. Ja, Glück ist nichts anderes als das Umfangensein, Nachbild der Geborgenheit in der Mutter. Darum aber kann kein Glücklicher je wissen, daß er es ist. Um das Glück zu sehen, müßte er aus ihm heraustreten: er wäre wie ein Geborener. Wer sagt, er sei glücklich, lügt, indem er es beschwört, und sündigt so an dem Glück. Treue hält ihm bloß, wer spricht: ich war glücklich. Das einzige Verhältnis des Bewußtseins zum Glück ist der Dank: das macht dessen unvergleichliche Würde aus.«

Ich kannte diesen Text seit vielen Jahren, aber es kam mir in jener Zeit zum Bewußtsein, daß ich genau das, was Adorno beschreibt, erlebt hatte, nämlich einen glücklichen Sommerabend 1990, was ich allerdings erst viel später erkannte. Die Aufgabe für die Form dieses Stücks war also: Wie kann ich einen glückvollen Augenblick komponieren, daß sozusagen die Zeit stehenbleibt, ja dieselbe vergessen wird zugunsten eines schönen, zu genießenden ausgedehnten Augenblicks? Wie kann ich dorthin gelangen, ohne daß es bemerkt wird? Wie kann ich herauskommen, ohne daß es bemerkt wird? Und wie kann ich später die Erinnerung daran aufkeimen lassen? Daraus entwickelt sich die Form: neun Minuten lang verströmt sich eine Melodik, die scheinbar zu etwas führt. Statt einer Einlösung kommt es für drei Minuten zu statischen Momenten mit Liegetönen und Mehrklängen, mithin zu musikalischen Tableaus, die für sich stehen. Schließlich führt ein Weg heraus. Am Ende wird der glückvolle Augenblick reminiszenzartig evoziert.

---

4 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Vermag Musik die Zeit vergessen zu machen? Überlegungen zur Künstlichkeit musikalischer Zeit*, in: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll u. Saskia Reither (= Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung, Bd. 3), Schliengen 2005.

Bsp. 1 zeigt den Beginn mit einer weit ausladenden Melodik in Achteltönen und notierten Subparametern wie Smorzato, Vibrato etc. Bsp. 2 zeigt den Mittelteil, Bsp. 3 den Schluß.

KH: Und die zweite Quelle?

CSM: Ich habe ein Zitat der Lou Andreas-Salomé über die Liebe verwendet, wonach zwei nur dann eins sind, wenn sie zwei bleiben. In der *Solitude-Nocturne* ist eine kleine Liebesgeschichte eingewoben. Es gibt ein weibliches und ein männliches melodisches Material, das weibliche ist deutlich differenzierter und klanglich raffinierter, das männliche das Gegenteil. Dieser Unterschied ist freilich eher subkutan zu spüren. Das Werk darf gerade nicht narrativ sein, weil sonst die zentrale Idee der Zeitvergessenheit nicht funktionierte.

KH: 1997 hast Du dann die Ensemblefassung komponiert.

CSM: Ich habe sie Ernest Rombout zu verdanken. Er regte sie an. Ich dachte an eine harmonische Hülle, an eine Art Parfum-Kokon, der die Mehrklänge und ihre Harmonik aufgreift. Zugleich wird die Melodik koloriert. Das Ensemble, das aus Flageoletten im Kontrabaß und den beiden Violen, einer Gitarre und einer Harfe und gestrichenen Metallophonen (Glockenspiel, Crotales und Vibraphon) besteht, ist kaum mehr als eine orchestrierende Auskomposition einer harmonischen und farblichen Umhüllung (vgl. Bsp. 4).

Zugleich wußte ich, daß diese *Solitude-Sérénade* den Schluß des *Musik*theaters *Angelus Novus* bilden werde. Deswegen habe ich einen Zweifel, oder sagen wir besser: die Andeutung eines Zweifels einkomponiert. Alle Töne dieses Werks liegen oberhalb von d^1, der unteren Grenze der Piccolooboe. Die Tiefe kommt nicht vor. Insofern konnte ich gegen Ende den Kontrabaß in die Tiefe absteigen lassen, zusammen mit der zweiten Bratsche, der Gitarre und der Harfe (Bsp. 5).

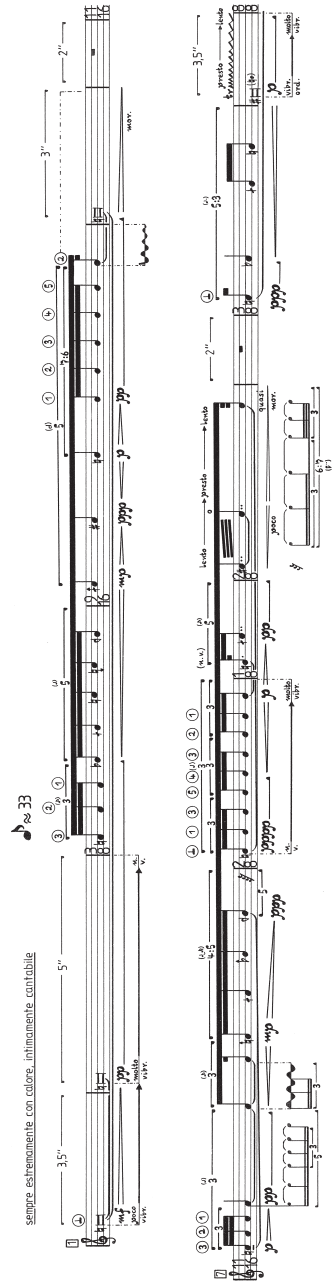
Die Ahnung der Tiefe habe ich vorbereitet: Wenn die Mehrklänge erscheinen, werden sie am untersten Ton nach unten gespiegelt, und dieser tiefere Akkord erscheint im Ensemble, wodurch der Mehrklang eine „geerdete" Zentrierung erhält (T 90, Bsp. 6).

KH: Ich darf Dir ein Kompliment machen, diese „Instrumentation" ist ausgesprochen gelungen.

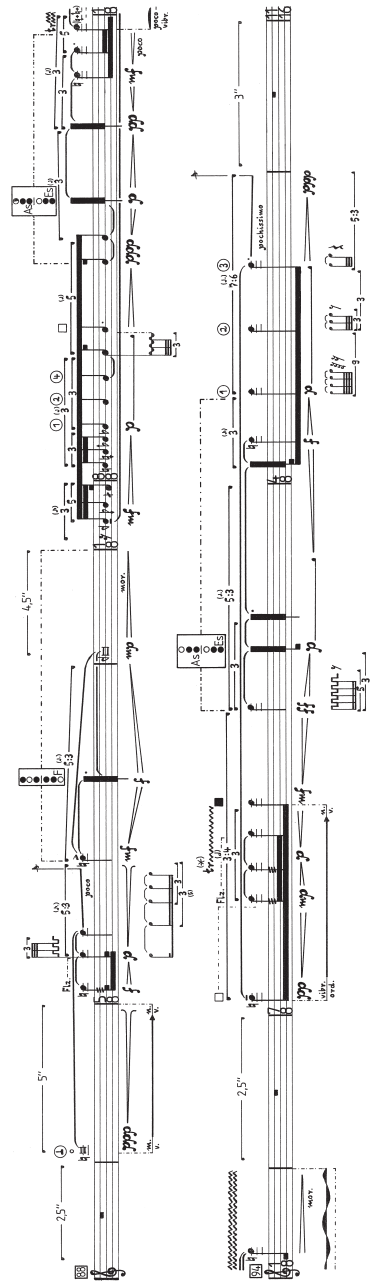
CSM: Danke.

KH: Ich möchte nun zu Deiner weiteren Entwicklung als Komponist kommen. Du warst 30 Jahre alt, als Du die *Solitude-Nocturne* komponiert hast. Kannst Du skizzieren, wie es weitergegangen ist?

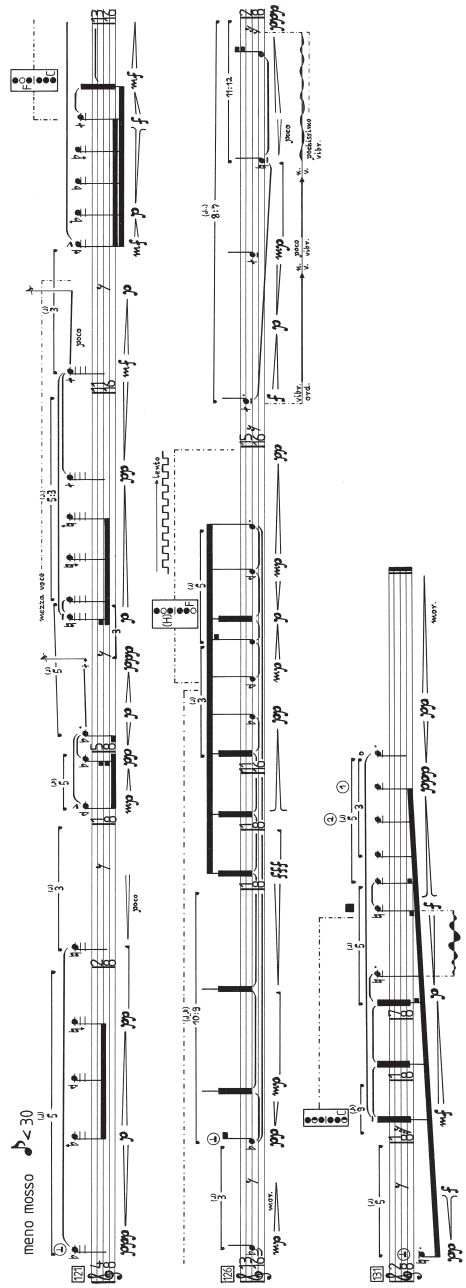
CSM: Es ist sonderbar: Ursprünglich hatte ich die *Solitude-Nocturne* als Nebenwerk gedacht, dann aber zog es eine deutliche Linie im weiteren Werk, im Grunde bis heute. Denn: Erstens bekam es ein „Schwesterstück", die *Solitude-Sérénade*, das dann in den *Angelus Novus-Zyklus* integriert wurde. Zweitens habe ich mit den Jahren immer wieder auf dieses Material



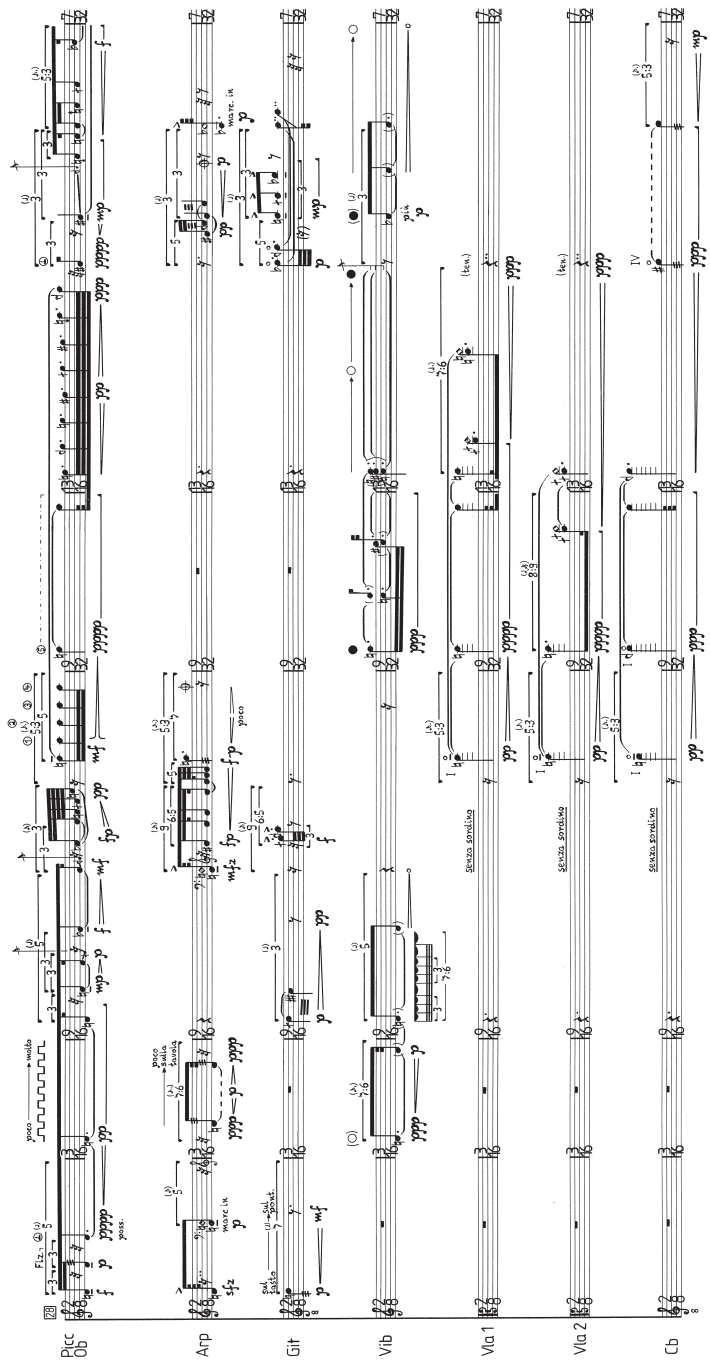
Bsp. 1: *Solitude-Nocturne*, T 1–13



Bsp. 2: *Solitude-Nocturne*, T 88–98



Bsp. 3: *Solitude-Nocturne*, T 121–134



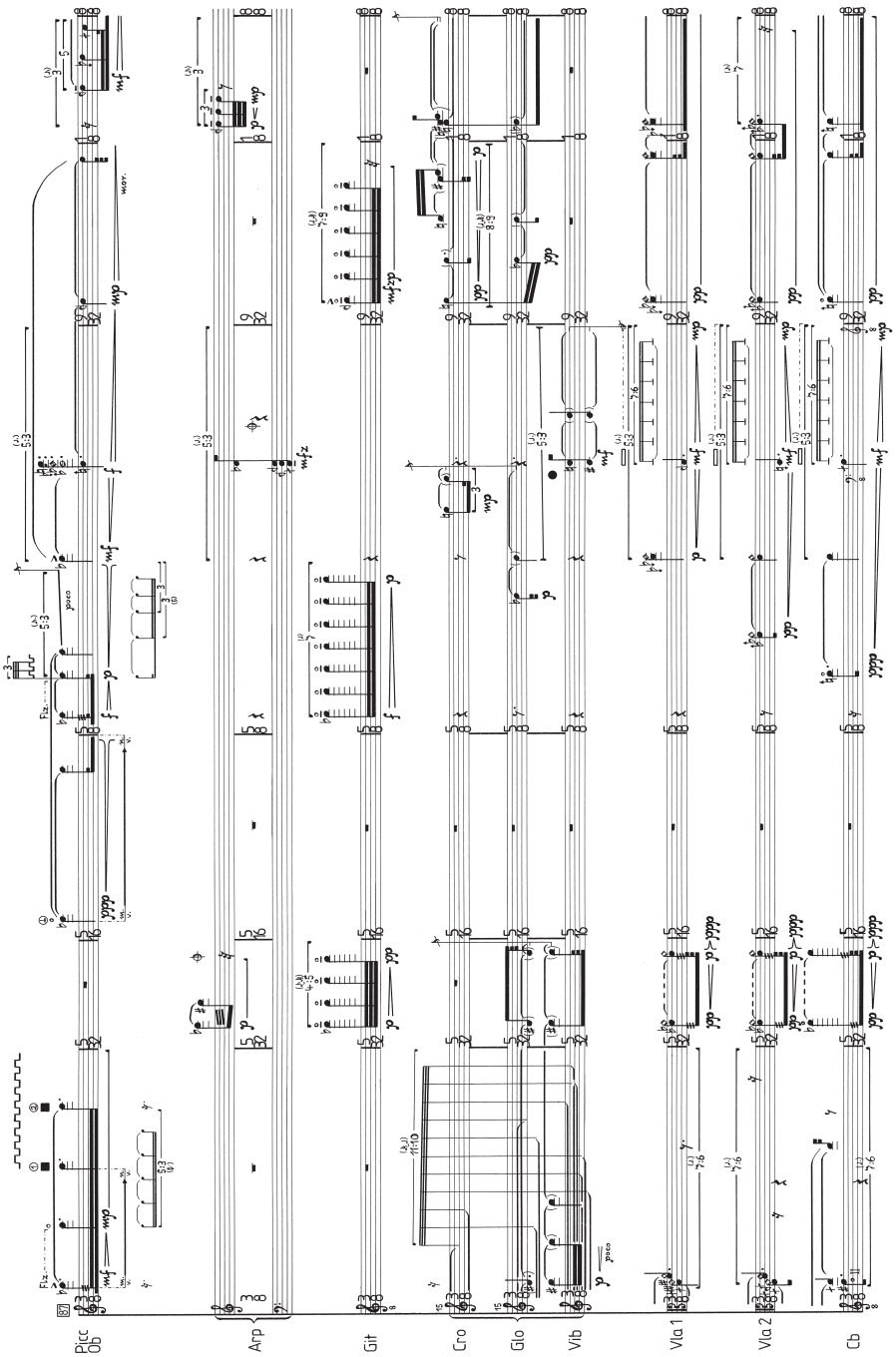
Bsp. 4: *Solitude-Sérénade*, T 28–32



Bsp. 5: *Solitude-Sérénade*, T 132–134

zurückgegriffen. In meiner *Hommage à György Kurtág*[5] (2000/01) gibt es fünf Subsolisten, darunter die Piccolooboe, die das melodische Material (ohne die Mehrklänge) zitiert, was von den anderen vier kanonisch und leicht variiert aufgegriffen wird. Die Stimmen dieser vier Subsolisten (Piccolo, Klarinette, Violine und Horn) wurden und werden zu eigenständigen Solostücken (*Kurtág-Cantus I–IV*) weiterverarbeitet. Dieser Prozeß ist bis heute noch nicht abgeschlossen. Fast noch wichtiger ist das harmonische Material. Im Solostück (*Solitude-Nocturne*) kommen einige Mehrklänge vor, die Ernest Rombout und ich nach dem Gehör auswählten, die ich aber für die Ensemblefassung computeranalysieren mußte. Dabei stellten sich fünf Akkorde heraus, die sich zwischen spektral und nicht-spektral, zwischen „konsonant" und „dissonant" anordnen lassen (Bsp. 7). Mit diesen Akkorden arbeitete ich nicht nur im ganzen *Angelus Novus-Zyklus*, sondern auch in der *Hommage à György Kurtág*,

5 Vgl. die Analyse: Claus-Steffen Mahnkopf, *Analysis of my Kurtág Cycle*, in: ders. et al. (Hg.), *Facets of the Second Modernity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6), Hofheim 2008.



Bsp. 6: *Solitude-Sérénade*, T 87–92

im Schlußteil von *Prospero's Epilogue*, in *humanized void*, ja allerjüngst auch in der *Hommage à Wolfram Schurig*. Es erstaunt mich selber, daß sich diese Akkorde nicht verbrauchen. Es ist vielmehr so, daß sie eine Art von persönlicher harmonischer Sprache ergeben. Das konnte ich natürlich 1993 nicht kommen sehen.



Bsp. 7

KH: Jetzt hast Du, sehr schnell, einen Weg von rund 20 Jahren durchmessen. Mich interessiert, neben diesen technischen Details, vor allem die stilistische Entwicklung.

CSM: Wie ich schon mit dem Stichwort der Multiperspektivität andeutete, habe ich immer versucht, den Horizont des Möglichen zu weiten. Ich habe einige Beispiele. 1. Im Sommer 1998 in Rom, ich saß am *Musik*theater *Angelus Novus*, habe ich beschlossen, meinen Weg radikal in zwei ganz unterschiedliche Wege aufzutrennen. Der eine sollte zur *Hommage à György Kurtág*, der andere zur *Hommage à Thomas Pynchon* führen – unversöhnlicher geht es meines Erachtens nicht. Einmal die Erinnerung an die bürgerliche Gefühlskultur, Melodik und Harmonik, Sanftheit und symphonischer Klang, Zeitdehnung und die „romantische" Rolle des einsamen Solisten. Auf der anderen Seite eine hybride Struktur einer Musikinstallation, die ein ganzes Haus erfaßt, prinzipiell kein Ende nimmt, die Live-Elektronik einsetzt, auf Häßlichkeit setzt und damit einem späturbanen Lebensgefühl entgegenkommt.

2. Lange Zeit war für mich tabu, fremde Werke, vor allem aus der Tradition, zu zitieren. Ich brauchte lange, um eine – sagen wir: nicht-postmoderne Weise zu finden. 2003 versuchte ich mich mit Material von Alban Berg für die *Hommage à Theodor W. Adorno*, dann auch für das große Orchesterstück *humanized void*, das geradezu eine Wiedererinnerung von Berg ist. Auch die *Petit hommage à Thomas Tallis* arbeitet mit zwei Fremdzitaten. Da ich nun weiß, wie das geht, könnte ich auf dieser Linie weiterarbeiten, aber ich bin vorsichtig. Es muß immer einen konzeptuellen, einen gehaltlichen Grund geben.[6]

3. Und damit bin ich beim dritten Punkt. Ich habe mich lange Zeit gegen den Gedanken gewehrt, daß Musik einen klar definierbaren Bezug zur Außenwelt, zu Nicht-Musikalischem habe. Ich bin kein Programmusiker und halte nicht viel von der Überfrachtung mit Semantik, die nicht in das Werk integriert ist. Andererseits ging ich immer von der Geistmächtigkeit der Musik aus, aber ich hatte Schwierigkeiten, das philosophisch zu denken. Spätestens ab 2000 jedoch wurde mir klar, daß es zu einer stärkeren Bezugnahme auf Gehalte in meiner Musik kommen müsse. Schon *Medusa*, zehn Jahre davor, war in diesem Sinne komponiert. Daher auch die vielen Hommagen, mithin Werke, die auf jemanden anderen Bezug nehmen. Man kann meine Öffnung zu den Gehalten an den Vokalwerken

6 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *The Inclusion of the Non-Own. On Five Works with Foreign Material*, in: ders. et al. (Hg.), *Musical Material Today* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 8), Hofheim 2012.

erkennen. Während ich in den Werken der 1990er Jahre die Texte gerade nicht erkennbar vertonte, ist dies im Chorwerk *voiced void* (2008) auf Texte von Maimonides und im Vokalsextett *void – un delitto italiano* (2009) ganz anders. Gerade im letzteren habe ich einen ganzen Fluß von Texten von Pasolini, dessen Ermordung Gegenstand dieses Werks ist, zusammengestellt, teilweise klar und deutlich rezitiert.

KH: Oh, das ist natürlich eine große Entfernung von einer komplexen Musik, die nicht nur einmal als manieristisch kritisiert wurde.

CSM: Nun, angesichts des expressiven, ja vitalistischen Charakters der komplexen Musik habe ich dieses Manierismusklischee niemals verstanden. Wenn ich noch etwas zu dieser Entfernung sagen darf – genau darum geht es doch in der Kunst: Dinge machen, die wir bisher noch nicht einmal denken konnten.

Claus-Steffen Mahnkopfs *Erstes Streichquartett* (1988/89)

Stefan Beyer

I

Spricht man vom *Ersten Streichquartett*[1], spricht man eigentlich von zwei Werken: dem besagten – und von *Paralipomenon*. Die beiden Stücke, die der Musikverlag Hans Sikorski als zwei Ausgaben publiziert (und dessen zweites der Komponist als „eigenständiges Werk"[2] bezeichnet), stehen genetisch in besonderer Nähe, wiewohl der Komponist im Aufführungskontext ebendiese eher zu vermeiden bevorzugt. Formal unterscheiden sich die Werke sehr: Das *Erste Streichquartett* ist praktisch viersätzig, dauert 31 Minuten, *Paralipomenon* ist hingegen, mit einer Dauer von weniger als vier Minuten, fast eine Miniatur. Chronologisch ist es umgekehrt, steht das kleinere vor dem größeren Werk: Mahnkopf schrieb es, als das Quartett bereits geplant war, aber noch nicht begonnen wurde. Er komponierte es „nach einer sehr spontanen Inspiration und in relativ kurzer Zeit". Dieses kurze Stück stellt ein Paradoxon dar: Es entstand vor dem Streichquartett, sei aber als Reaktion auf jenes aufzufassen. „*Paralipomenon* ist somit eine Antizipation seiner Funktion während eines Zeitpunkts, zu welchem das, worauf es sich bezieht, noch nicht existierte."[3]

Nicht minder besonders ist die Genese des *Ersten Streichquartetts*. Die Vorarbeit wurde im Mai 1987 durchgeführt, die eigentliche Komposition begann im Juli 1988 und wurde, nach einer Unterbrechung für die Komposition von *Rhizom* (für Klavier), im November 1989 beendet. (*Paralipomenon* entstand von April bis Juni 1988.) In dieser Zeit, im Frühjahr 1987, endete Mahnkopfs Privatstudium bei Brian Ferneyhough, als dieser sich für einige Monate in den Vereinigten Staaten aufhielt. *Chorismos* für Kammerorchester, das Mahnkopf 1986 begonnen hatte, schloss er bereits ohne Ferneyhough ab, und auch *Interpénétrations* (1987) für Kammerorchester, das mit dem Gaudeamus-Preis ausgezeichnet wurde, begann er ohne ihn (und schloss er ohne Klaus Huber ab, da das Freiburger Studium noch nicht begonnen hatte). In dieser Zeit entstand das *Erste Streichquartett*. Für das Vorhaben, das Streichquartett zu komponieren, bestand kein äußerer Anlass. Die für 1990 vorgesehene Uraufführung durch das Arditti Quartet bei den Darmstädter Ferienkursen kam nicht zustande. Auch ein zweiter Anlauf 1992, für den sich Friedrich Hommel stark machte, glückte nicht. So steht die Uraufführung noch bis heute aus.

Über das Werk äußert sich der Komponist erstmals (und einzig) in seinem 1990 in der Zeitschrift MusikTexte erschienenen Aufsatz *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in*

1 Claus-Steffen Mahnkopf, *Erstes Streichquartett* (1988/89), Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 2009.

2 Claus-Steffen Mahnkopf, *Paralipomenon* für Streichquartett (1988), Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski 2009, S. III.

3 A. a. O.

der Musik. Mahnkopf erklärt nicht nur ästhetische, technische, historische Implikationen des sogenannten Komplexismus, er exemplifiziert sie auch an eigenen Werken, unter anderen an diesem. Dem liege „das Konzept der Multiperspektivität zugrunde: mehrere Konzepte, die allesamt befähigt wären, ein eigenes Werk zu tragen, werden gleichzeitig, in einer Art von Semantizitäts-Polyphonie, vereinigt. Das Stück selbst ist Quartett und Streichtrio zugleich, auch eine latente Bratschen-‚Sonate', appliziert die Husserlsche Zeitphilosophie mit ihren wichtigen Begriffen wie Retention, Protention etc., ist die ‚Reflexion' eines anderen Stücks (‚Paralipomenon'), vereinigt das Prinzip der Ein- und das der Viersätzigkeit zur Formintegralen und wendet sich dem Problem zeitlicher Länge als solcher zu".[4]

Mahnkopf bezieht sich im *Ersten Streichquartett* auf sein Violinstück *différance* von 1987/88 und ist zugleich beeinflusst von Schönbergs *Erstem Streichquartett*. Ein Skizzenfundus von hunderten von Blättern, der erhalten ist, bezeugt die umfassenden (Vor-)Arbeiten am Werk.[5] Verbale Einzeichnungen im Notentext sind konsequent auf italienisch formuliert. Da Auswahl und Anzahl dieser Angaben weit über das übliche Repertoire hinausgehen und deswegen nicht minder zur kompositorischen Substanz gezählt werden müssen, gibt Anhang 1 über die weniger geläufigen Termini und Ausdrücke einen Überblick.

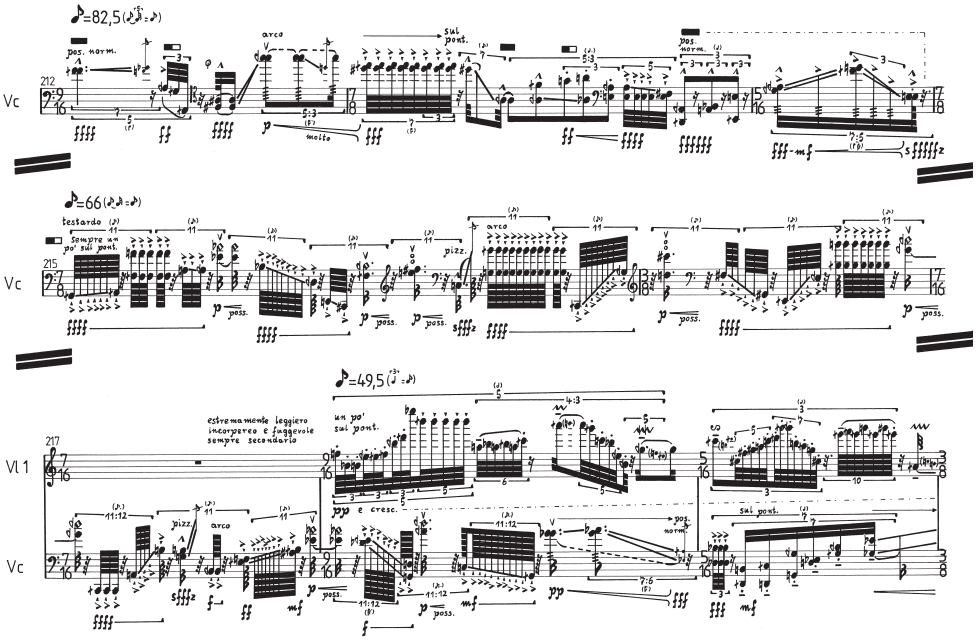
II

Das *Erste Streichquartett* ist einsätzig, besteht aber aus einer Anzahl klar benennbarer Formabschnitte. Dem *Inizio* und dem *Knäuel* folgt eine quasi viersätzige formale Anlage, bestehend aus *1. Allegro, 2. Scherzo, 3. Presto* und *4. Adagio*. Die (letztlich sechs) Abschnitte sind von deutlich unterschiedlicher Länge. Deren formale Disposition wird in Beispiel 1 wiedergegeben. Es handelt sich um eine Reproduktion nach einer Vorlage aus dem Skizzenfundus des Komponisten. Mahnkopf fertigte sie an nach Beendigung der Kompositionsarbeit anlässlich einer Präsentation, die er in der Kompositionsklasse Klaus Hubers halten würde. Gemäß der originalen Form dieses Konzepts auf drei Blättern wird diese hier in drei Blöcken dargestellt. Jeder Block bzw. jedes Blatt besteht im Original aus vier Zeilen, sie lauten „Diskursivität" und „Morphologie". Die zwei weiteren Zeilen, „Vla-Protention" und „Husserl-Problematik", die nur wenige Einträge enthalten, sind hier nicht dargestellt bzw. ihre Inhalte teilweise in die Zeile „Morphologie" übertragen. Grau maskiert sind Zusätze durch den Verfasser. Die graphischen Proportionen der Spalten entsprechen der zeitlichen Disposition des Werks (vgl. Bsp. 1). Aus der Abbildung gehen die Bezeichnungen hervor, die der Komponist für die Formabschnitte vorsah (ergänzt wurden deren Taktzahlen und Zeitdauern). Ebenfalls zeigt sie, wie der Komponist innere Abläufe des Streichquartetts, darunter auch konkrete instrumentale Besetzungen, spieltechnische Aufteilungen usw., offenbar prädisponierte. Weiterhin gibt der Komponist Auskunft z. B. über morphologische Konzeptionen und Abläufe, so über den konkreten Bauplan der Solostimme Violine 2 im Form-

4 Claus-Steffen Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: MusikTexte 35, 1990, S. 27.

5 Die Unterlagen liegen beim Komponisten. E-Mail an den Verfasser, Januar 2012. Für diese Analyse wurden nur wenige Seiten eingesehen.

abschnitt *2. Scherzo*. Wo dem Konzept und seinen indizierten kompositorischen Abläufen leicht gefolgt werden kann, wurden (grau maskiert) entsprechende Taktzahlen notiert. Beispielhaft kann die Spalte des b-Teils von *3. Presto* mitverfolgt werden: Bei „Diskursivität" sind als „Multiform" drei unterschiedliche musikalische Einheiten aufgeführt, bei „Morphologie", welche der *Paralipomenon-Figuren* (Anhang 3) zur Stimme der Violine 1 gehören. Im Notentext sind die drei Stimmen der *Multiform* drei Instrumenten zugeordnet, sie setzen nacheinander ein, erst das solistische Violoncello („marzialische Etüde"), dann Violine 1 („Capriccio", Bsp. 2a). Mit dem Hinzutreten der Viola („lyrische Kantilene", Bsp. 2b) ist das quasi-Streichtrio vollständig.



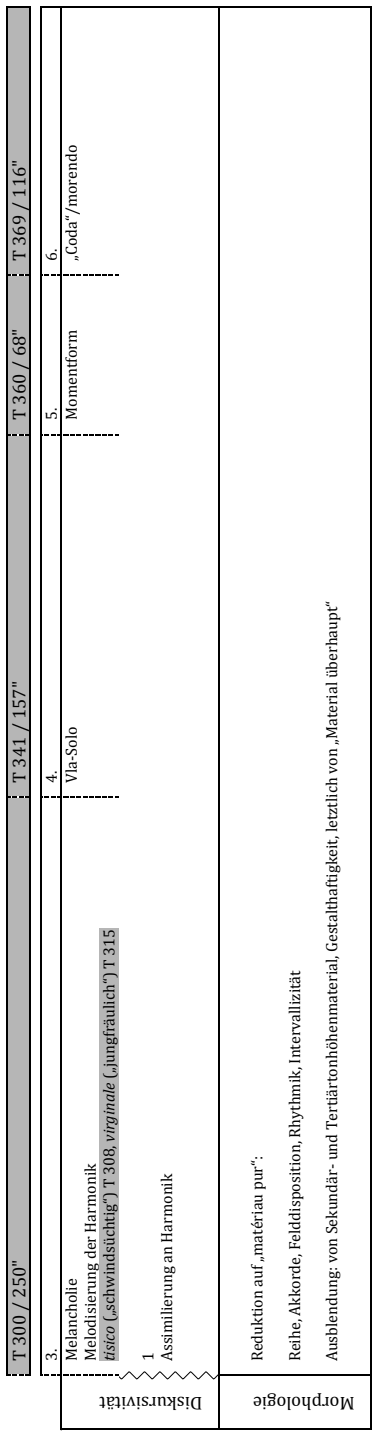
Bsp. 2a: *Erstes Streichquartett*, T 212–219



Bsp. 2b: *Erstes Streichquartett*, T 228 f.

	T 1 / 105"	T 26 / 75"	T 43 / 279"	T 105 / 155"
	INIZIO	**KNÄUEL**	**1. „Allegro“**	**2. Scherzo**
Diskursivität	Unitexturalität (Superposition)	Multimorphie	Polyprozessualität mit Koinzidenzblöcken Vl 1: gestisch-figurale-texturelle Transformation (A ⇨ B ⇨ C ⇨ D) Vl 2: Prozeß: Textur Scherzorhythmik (A ⇨ B/) Vla: Melodietypen (A ⇨ B ⇨ A') Vc: zyklische Variation von morphologischen Aspekten	Sololinie (akkordisch begleitete Monodie) Solo: Vl 2
Morphologie	Paralipomenon-Material: 1 bis 12 Spieltechniken (alle Vla: 3: impetuoso T 6 8: fuggevole T 16 9: con slancio T 20 10: feroce T 21)	3 11 8 10 différance-Material: Melodik: - dandy - 2stimmig - cantando - exp. Oberstimme Vergleichsgeste Texturen: *ten.* *rep* *clb*	Koinzidenzblöcke: 12 1 8 3 Vla1 Vla 2 Vla3 Vc 1 10 11 11 T 43 54 66 88 91 97 Emergenzen: *clb.* Vc: Vergleichsgeste, exp. Oberstimme Vla: dandy, 2stimming, cantando	Begleitung: 4, *ten.* *rep.* Solo: 1. Morpheme gleicher Länge 2. Morpheme gleicher Geschwindigkeit 3. Isomorphie gleicher irrationaler Werte 4. Auf-/Volltaktigkeit 5. Pausen

	T 155 / 198"	T 203 / 122"	T 235 / 183"	T 276 / 118"
	3. „Presto“ a	b	**4. „Adagio“** 1.	2.
Diskursivität	Polyphonie ⇨ Unilinearisierung Parataxe ⇨ Hypotaxe Prototypik: a) Anlagerungen an **H** Hauptstimme b) „nebengleisige“ DF Durchführung c) gemeinsame figurale Variation d) gemeinsamer Tonsatz (DF: Retention, Emergenz, figurale De-Komposition, figurale Kon-Komposition, transformative Prozesse, Aspektkombination)	„Multiform“ Vc: marzialische Etüde T 203 Vl 1: Capriccio T 218 Vla: lyrische Kantilene T 228	Assimilierung an „Streichquartett-Kommunikationssideal“ Adagioniveaus: Assimilierung der 4 (Solo-)Gestizitäten an innere Stimme (Vla) Scherzoemergenzen (gemäß Rhythmizitätsgraden) 4 Assimilierung an Vla 3 Assimilierung an Intervallizität 5 Assimilierung an Geste 10 2 Assimilierung an tisico-Melodik	Melodiktypen (dandy, zwei-stimmig, tisico) Melodik-Harmonik-Relation
Morphologie	Plateaus gemäß Gestizitätsgraden NP T 162 176 1 12 1 HP 8 11 3 10 T 160 175 189 190 Emergenz: exp. Oberstimme, dandy, 9, Vergleichsgeste,	Vc: Vergleichsgeste Vl 1: 2, 5, 6, 7	Gestenemergenz: 1 1 12 1 3 (HP) 10 11 8 T 235 245 253 273 287 293 pizz., sp, ♯, clb, sul IV, 1/2 clt, □, st, balz. T 250 277 239 287 265 276 292 Retention: Scherzo, Gestenhöhepunkte des 3. Satzes (HP) Vl 2 T 254 ff.	2 Vla-Soli T 294 + 299



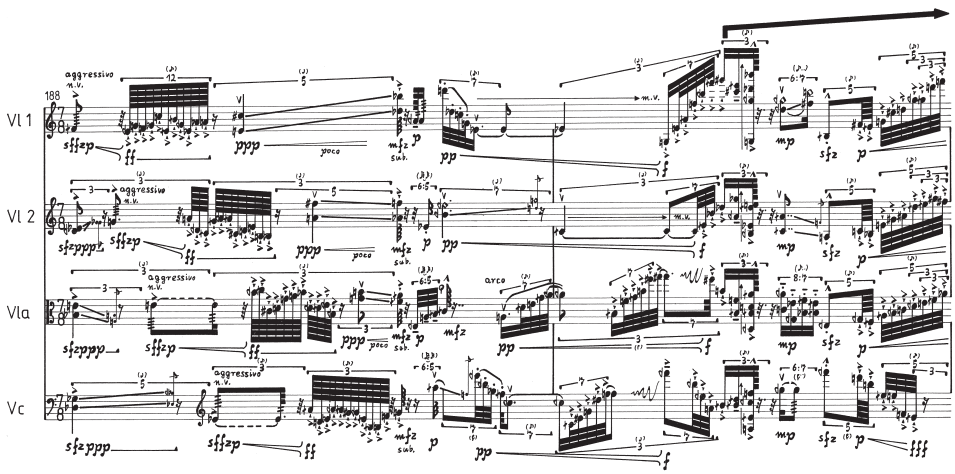
Bsp. 1: Formübersicht (nach einer Vorlage des Komponisten; alle Zusätze grau maskiert)

Zum Ende des Stücks fallen Untergliederungen der Formabschnitte auf. Sind noch *Inizio, Knäuel, 1. Allegro* und *2. Scherzo* (konzeptuell) klar voneinander abgetrennt (und im Allgemeinen von überschaubaren Dauern), weist schon *3. Presto* eine Zweiteiligkeit auf (den Formabschnitt *1. Allegro* in seiner Länge bereits übertreffend). Eine Besonderheit ist *4. Adagio*, dieser Schlussabschnitt erfährt eine sechsfache Unterteilung. Seine Dauer wächst auf über sechzehn Minuten an, was mehr ist als die Summe der Dauern aller übrigen Formabschnitte. Die besondere Länge des vierten Satzes erklärt Mahnkopf als ein „Sich-Ausdehnen". Mahnkopf „dachte an ein Werk, das zu Beginn ein kurzes Werk ist und dann ein immer längeres wird. Ich war übrigens später auch noch einmal daran interessiert, das Stück mitten im Stück länger zu machen. Die (Erste) *Kammersymphonie* [1994, Anm.] ist sechssätzig und kommt regelgerecht zu Ende nach ca. 25 Minuten, wenn da nicht vorher die erste Geige sich selbständig gemacht hätte und das Geigensolowerk *Wladimir 2* [1994, Anm.] spielte und entsprechend weiter, als die Kammersymphonie eigentlich schon zu Ende ist."[6] Ein Jahrzehnt später kam Mahnkopf im Klavierkonzert *Prospero's Epilogue* (2004) auf diesen Formansatz zurück; auch dort wird am Schluss die Zeit bewusst über das Normalmaß gedehnt. Die Ausdehnung des Streichquartetts versteht Mahnkopf als „Retention" und bezieht sich auf die Terminologie Edmund Husserls und dessen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* von 1928.[7]

6 In einer E-Mail an den Verfasser, Januar 2012. Die *Kammersymphonie* ist, wie das *Erste Streichquartett*, bist heute unaufgeführt.

7 Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. v. Martin Heidegger, Tübingen 2000[3].

Die sogenannten *Paralipomenon*-Figuren beziehen sich auf den gleichnamigen Appendix zum *Ersten Streichquartett*, jenen Teil, den Mahnkopf als die „imaginäre Fortführung" bezeichnet und im Vorwort anweist, *Paralipomenon* dürfe „nicht unmittelbar nach dem *Ersten Streichquartett* erklingen". Die morphologische Substanz trug der Komponist bei der Kompositionsarbeit als Typologie zwölfer Grundfiguren zusammen. Dieses prädisponierte Material, dargestellt in Anhang 3 als den originalen Skizzenpapieren getreuer computergesetzter Reproduktion, kommt auch im *Ersten Streichquartett* vielfach zum Einsatz. Die Formübersicht (Bsp. 1) gibt hierzu zahlreiche konkrete Hinweise. So erscheinen, gleichsam als Exposition, sämtliche Figuren 1 bis 12 in *Inizio* (T 1–25) in der Viola.[8] Die Typologie ist ein authentisches Skizzendokument: Manches bleibt fraglich (die nicht besonders markant gestaltete Figur 1 ist im Notentext der Partituren schwer zu entdecken, letztlich ist sie in T 3 zu erkennen), manches bleibt offen (die freien Stellen bei Figur 7 entsprechen der Vorlage). Nicht immer entsprechen die Figuren im Notentext exakt der Typologie, so erscheint zwar Figur 3 treffsicher als die beschriebene Septole mit gegebener Rhythmisation, erscheinen hingegen die Figuren 6 und 7 oft mit wechselnden Artikulationsbezeichnungen. Unterschiedlich häufig lassen sich die Figuren direkt nachweisen. Violine 1 bringt gleich eine Anzahl zu Beginn des *Adagios* (vor allem T 240 ff.).[9] In welchem Maße die Figuren den Tonsatz bestimmen – Mahnkopf spricht von „Abundanz der Morphologie"[10] –, zeigt Beispiel 3, das in T 188 die Figur 12, in T 189 Figur 3 exponiert.



Bsp. 3: *Erstes Streichquartett*, T 188 f.

Nicht nur sind die Figuren, zumal in Durchführungsabschnitten, Gegenstand der kompositorischen Weiterentwicklung, Verfremdung, Variation und der Assimilation untereinander, auch sind sie Bestandteil motivisch-thematischer Arbeit. So findet sich Figur 12 (ein

8 Fig. 1: T 3, Fig. 2: T 4, Fig. 3: T 6, Fig. 4: T 11, Fig. 5: T 12, Fig. 6: T 14, Fig. 7: T 15, Fig. 8: T 16, Fig. 9: T 20, Fig. 10: T 21 f., Fig. 11: T 23, Fig. 12: T 25.

9 Fig. 2: T 240, Fig. 7: T 242, Fig. 5 und 2: T 243, Fig. 2: T 251, 252 und 257 usw.

10 Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik* (Anm. 4), S. 20.

tremolierter Klang, der mit einem Akzent quasi fortepiano *fp* beginnt, crescendiert und sich in einer rasanten auf- und absteigenden Akzentkette entlädt) beispielsweise in *4. Adagio/1.* T 255 auf das gesamte Streichtrio verteilt: Ein Tremoloklang *pppp*, leicht crescendierend, liegt bereits seit dem Takt zuvor im Violoncello, die Violine 1 setzt das markante, crescendierende Fortepiano, infolge die Viola ebenfalls – die rasante Tonfolge erscheint schließlich jedoch wieder im Violoncello (zumal *p* und als „flüchtig" überschrieben, d. h. als Verfremdung oder Variation des ursprünglichen Charakters gemäß der Typologie).

III

Auf metrischer Ebene ist das *Erste Streichquartett* gekennzeichnet von ständigen Taktwechseln. Meistens gilt eine Taktart für nur einen Takt, selten für zwei. In wenigen Fällen gilt sie für drei oder mehr Takte. Insgesamt finden sich 19 Taktarten, die verschieden häufig vorkommen; einige hiervon erscheinen nur ein einziges Mal (Bsp. 4).

	1/16	1/8	3/16	2/8	5/16	3/8	7/16	4/8	2/4	9/16	5/8	11/16	6/8	3/4	13/16	7/8	17/16	19/16	5/4	
a	0,5	1	1,5	2	2,5	3	3,5	4		4,5	5	5,5	6		6,5	7	8,5	9,5	10	
b	2	1	3	44	71	32	24	1	1	53	27	2	40	1	2	78	1	1	1	= 385
c	1	1	4,5	88	177,5	96	84	4	4	238,5	135	11	240	6	13	546	8,5	9,5	10	

a) Taktlänge in Achteln; b) Häufigkeit/Anzahl; c) Achtel-Summe (a x b)

Bsp. 4: Taktarten

Einige Taktarten treten auf als Doppelung einer identischen metrischen Quantität, die im Nenner eine andere Bezugsgröße aufweist; so finden sich sowohl 4/8 als auch 2/4, sowohl 6/8 als auch 3/4. Nicht schwerlich lassen sich diese Wiederholungen musikalisch erklären. Die Taktarten, in Beispiel 4 ihrer Größe nach geordnet, weisen einen dauernmäßigen Ambitus von 0,5 bis 10 Achtel auf. Die größte metrische Einheit, fünf Viertel, entspricht dem Zwanzigfachen der kleinsten, der Sechzehntel. Die Taktarten, hier (a) in Achtelwerten wiedergegeben, füllen den Rahmen zwischen 0,5 und 10 in gleichmäßigen Schritten zu je 0,5 Achteln aus. Nur die metrischen Längen 7,5, 8 und 9 Achtel fehlen.

Metrische Häufigkeiten (b) sind im musikalischen Kontext eine abstrakte Größe. Offensichtlich ist, dass eine große Häufigkeit einer sehr kleinen Taktart oder eine kleine Häufigkeit einer sehr großen Taktart kompositorisch-strukturell bemerkenswert sein, im absoluten metrischen Gegenwert (c) jedoch absorbierend wirken können. Da Musik in der Zeit stattfindet, ist für konkrete Zeitdauern, die sich in Sekunden statt in Achteln ausdrücken, aber auch diese Größe nur begrenzt aussagekräftig.

Die am häufigsten erscheinende Taktart ist 7/8, 78 Mal. (Die numerische Nachahmung ist apart – für eine strukturelle Intention fehlen jedoch Indizien.) Nach Häufigkeiten geordnet folgen die Taktarten 5/16 (71 Mal), 9/16 (53 Mal), 2/8 (44 Mal) und 6/8 (40 Mal). Zumindest zweistellige Anzahlen weisen nur noch drei weitere Taktarten auf (3/8, 7/16, 5/8), alle weiteren erscheinen nur dreimal oder zweimal, sieben Taktarten nur ein ein-

ziges Mal. (Formal bemerkenswert ist, dass die drei Viertel-Taktarten – eben diese erscheinen jeweils nur ein einziges Mal – just in der Coda auftauchen. Dies hängt zusammen mit der bei II beschriebenen Zeitdehnung im 4. Satz.) Eine Verrechnung von Taktartgröße (a) mit Häufigkeit (b) ordnet die Rangliste teilweise neu. Bei den Achtel-Summen (c) bleibt die Taktart 7/8 an erster Stelle (546 Achtel), gefolgt von 6/8 (240 Achtel) und 9/16 (238,5 Achtel). Nach 2/8 (88 Achtel) und 7/16 (84 Achtel) liegen die weiteren Werte im unteren zweistelligen und sogar einstelligen Bereich.

Die Reihenfolge, in welcher die Taktarten im Notentext erscheinen, ist nicht offensichtlich.[11] Jedoch entsteht an manchen wenigen Stellen der Partitur der Eindruck, ein subkutan ablaufendes Variations- und Permutationsgefüge der Metren könne dort ausnahmsweise abgelesen werden. Tatsächlich ist denkbar, dass zunehmend durcheinander laufende Strukturlinien (deren Disposition an hervorragenden Stellen, zum Beispiel direkt zu Anfang der Komposition, in der Exposition, womöglich deutlicher als in einem fortgeschritteneren Stadium erkannt werden kann) an gewissen Punkten erneut einander kreuzen, in eine ursprüngliche (oder besonders gegensätzliche) Konstellation kommen und auf diese Weise für eine kurze Dauer einen Eindruck ihrer Konstruktionsweisen offenbaren. Beispiel 5 bringt ansatzweise die (unverändert der Partitur entnommene) Folge von Taktarten in eine (vom Verfasser konstruierte) Ordnung.

T 1																								5/8
2																								5/8
3–4	3/8																							5/8
5–7	3/8	9/16																						5/8
8–12	3/8	9/16			6/8				7/8															5/8
13–20	3/8	9/16			6/8				7/8				7/16				5/16				2/8	5/8		
21–25 26–33	3/8	9/16	7/8		6/8		6/8		7/8		9/16		7/16		3/8		5/16	5/8			2/8	5/8		
34–42 43–54	3/8	9/16	7/8	2/8	6/8	5/16	6/8	7/16	7/8	7/8	9/16	6/8	7/16	9/16	3/8	3/8	5/16	5/8	5/8	2/8	5/8			
55–59	3/8	9/16							7/8												2/8	5/8		

Bsp. 5: Metrische Exposition und Variation

11 Drei Schreibfehler, die dem Komponisten bei der Taktzählung unterliefen, haben zur Folge, dass die Partitur der 1. Auflage 384 statt 385 Takte ausweist. Dieser Text folgt den Angaben der korrigierten aktuellen 2. Auflage. In der ersten Auflage sind alle Taktangaben ab T 195 (Seite 24) falsch eingetragen und um einen oder zwei Takte verschoben: T 195–260 (1. Auflage) sind in Wirklichkeit T 196–261; T 262–339 sind T 264–341; T 343–384 sind T 344–385.

Das Schema ist zeilenweise von links nach rechts zu lesen, bei der obersten Zeile beginnend. So stellt Zeile 1 die Taktart 5/8 dar, links als T 1 identifiziert, Zeile 2 zeigt ebenfalls 5/8 (T 2), Zeile 3 zeigt 3/8 und 5/8 (T 3/4) usw. Das Schema umfasst die ersten 59 Takte der Komposition und ist bewusst als Ausschnitt gewählt. Gemäß dem Formschema (Bsp. 1) entspricht dieser Ausschnitt den Abschnitten *Inizio* (T 1–25), *Knäuel* (T 26–42) und *1. Allegro* (T 43–59, eigentlich bis 104). Markiert sind die Anfänge dieser Abschnitte. Die Strukturierung in Spalten unterstellt, dass im Rahmen von Exposition, Variation und Erweiterung ein singuläres metrisches Ausgangsmaterial beständig fortgeführt wird und hierin einer stufenweisen (hier: zeilenweisen) Entwicklung entspricht: Nach und nach zusätzlich eingeführte metrische Größen bleiben bestehen bzw. werden wiederholt und können in dieser Darstellungsform von Zeile zu Zeile sogar am selben vertikalen Ort beibehalten werden. Das analytische Resultat dieser frei gewählten neuen Ordnungsform ist, dass eine „metrische Reihe" bestehe, die stets mit der Taktart 3/8 beginnt und mit der Taktart 5/8 schließt; die an zweiter Stelle häufig die Taktart 9/16, an dritter (oder späterer) die Taktart 7/8, an vorletzter eventuell die Taktart 2/8 aufweist. Zeile 8 ist am stärksten angefüllt, sie enthält einige Wiederholungen und scheint in sich schon permutativ entwickelt. Zeile 9 (die unterste) ist wiederum stärker ausgedünnt. Sie macht den Eindruck der Grundform einer „metrischen Reihe".

Angenommen worden war, dass strukturelle metrische Entwicklungen, die subkutan stattfinden, im Verlauf des großen Werks zunehmend schwieriger einzusehen und zu erkennen sein würden. (Dass die metrische Exposition im Gegenteil eine gewisse Klarheit aufzeigt, schwächt diese Annahme nicht, vielmehr könnte sie sie stärken.) Eine hierauf gerichtete Untersuchung des gesamten Notentexts fördert einige „metrische Auffälligkeiten" zutage. Angenommen worden war auch, ausnahmsweise könnten mancherorts „aufscheinende Ur-Bestandteile" der sich ständig wandelnden metrischen Ausgangsdispositionen erkannt werden: Beispiel 6 vermittelt den Eindruck eben hiervon.

		3/8	9/16		T 80, 138, 208, 351, 363
	5/8	3/8	9/16		T 232
	5/8	3/8	9/16	7/8	T 332, 370
2/8	5/8	3/8	9/16		T 151
7/8	7/8	7/8			T 161, 188, 205, 251, 348
5/8	5/8	5/8	5/8	5/8	T 225

Bsp. 6: Notizen zum Metrum

Die Zeilen 1–4 geben im Notentext entdeckte metrische Abfolgen wieder, die auffällig der sogenannten „metrischen Reihe" aus der Exposition entsprechen; vier Varianten wurden entdeckt. Die gestrichelte Linie (auf sie bezieht sich die Taktangabe) entspricht dem Zei-

lenanfang bzw. -ende des Reihenschemas. Auch steht 5/8 bzw. stehen 2/8 und 5/8 am Ende einer Reiheneinheit und 3/8 und 9/16 (oder sogar mit 7/8) an ihrem Anfang. Die Nähe zur ursprünglich erkannten Reihe ist evident. Die Anzahl der gefundenen Stellen macht diese Entdeckung gewichtig. Zwei Varianten erscheinen nur je einmal, die anderen Varianten jedoch zweimal und sogar viermal, dies ist nicht zufällig. Einen Hinweis auf die Dynamik eines nicht einsehbaren Entwicklungsverfahrens der metrischen Ordnung geben die Zeilen 5 und 6. Exponierte der Anfang des Werks (Bsp. 5) das Metrum betreffend eine gewisse Klarheit und distinkte Anordnung, treten im weiten Verlauf des Notentexts Einzelfälle zutage, die diesem Schema zuwiderlaufen und dem Grundeindruck permanenter Abwechslung gegensätzlich sind. Eine Dreierkette der Taktart 7/8 erscheint an voneinander entfernt liegenden Stellen gleich sechsmal. (In anderer Musik mag solches eine Petitesse sein. Den, der das *Erste Streichquartett* gründlich studiert hat, überrascht jene Entdeckung hingegen sofort.) Die Fünferkette der Taktart 5/8 (wieder eine numerische Nachahmung) ist eine noch größere Besonderheit, wiewohl sie nur einziges Mal vorkommt (einmaliges Erscheinen hinderte den Komponisten nicht, manche Taktarten zu verwenden – insofern ist der Umstand nicht weiter auffällig).

Teilweise wird Metrum als technisches Hilfsmittel verwendet, um andere Parameter zu erweitern und das Taktartengefüge noch stärker mit morphologischen, musikalischen Substanzen zu binden. Im Abschnitt *2. Scherzo* führt die Violine 2 als solistisches Instrument den metrischen und tempomäßigen Ablauf, in dessen Rahmen die drei übrigen Instrumente punktuell-akkordisch, gelegentlich mit Haltetönen akkompagnieren. Die Solostimme definiert das Metrum, das Metrum wiederum wird in Tempoänderungen überführt. Diese sogenannte *metrische Modulation* sorgt für häufige Wechsel in teilweise nur schwach unterschiedliche und isoliert betrachtet abstrakt, geradezu manieriert erscheinende Tempoangaben (vor allem in *3. Presto*), die jedoch eben gerade nicht abstrakt zueinander stehen, sondern durch proportionale Relationen einander bedingen. Es ergibt sich ein metrisch-zeitliches Kontinuum, das als rhythmische *Tour de force* der Gattungsbezeichnung Scherzo fraglos gerecht wird.

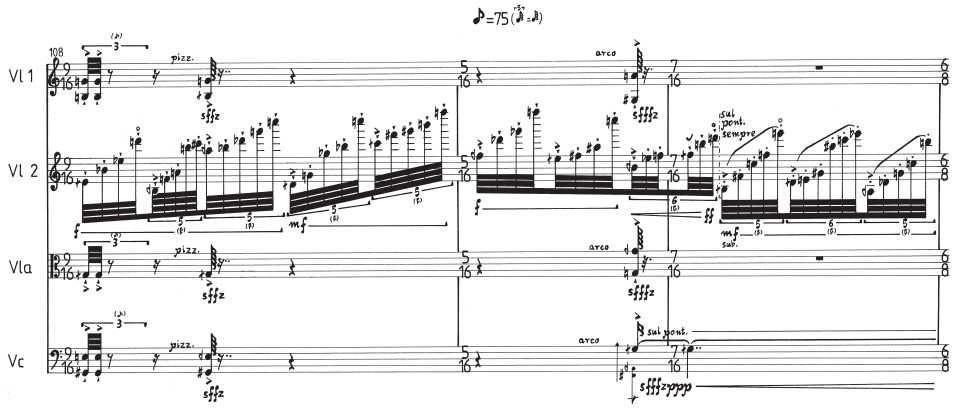


Abb. 7: *Erstes Streichquartett*, T 108 ff.

Das Beispiel 7 zeigt den vierten bis sechsten Takt des Scherzos. Kennzeichnend für die Solostimme sind die ständig aufsteigenden Figuren, mal *staccato*, mal gebunden; schnelle Noten mit gelegentlichen Akzenten, die meistens den Anfangsnoten der Figuren zugewiesen sind. Über Strecken hält die Violine 2 den Rhythmus, weicht nur hin und wieder durch Punktierungen oder rhythmische Klammern vom Gleichförmigkeit suggerierenden rhythmischen Fluss ab. Die metrische Modulation T 109 zeigt als Beispiel, wie solche rhythmischen Abweichungen auf immer neue Ebenen geführt werden (vgl. Tempoübersicht Anhang 2): In T 108 erscheint die Quintole als hauptsächlicher Rhythmus, der Wechsel zu Viertel = 75 (von 60) etabliert das isolierte Quintolen-Zweiunddreißigstel als nunmehr gewöhnliches, binäres Zweiunddreißigstel. Die Modulation ist zunächst praktisch „unhörbar" – erst im Verlauf des Scherzos wird zu merken sein, wie sich mithilfe dieser Technik ständig weitere subtile rhythmische Verfeinerungen in die solistische Figuration „einschleichen". Hier sind es in T 109 Sextolen und auch neuerlich Quintolen, die im ursprünglichen Tempo als Sextolen bzw. Quintolen in Quintolen aufzufassen wären.

Darin drückt sich ein besonderes kompositorisches Merkmal aus: Was hier komplex anmutet, ist tatsächlich nicht nur notwendiges technisches Mittel, sondern auch musikalische Vereinfachung. Das Bild von den Quintolen in den Quintolen macht deutlich, welche Vielzahl überlagerter rhythmischer Klammern vonnöten wären, um nach zwei, drei oder sogar vier aufeinander aufbauenden metrischen Modulationen überhaupt das korrekte Tempo der Scherzo-Figuren wiederzugeben (unabhängig davon, dass der konkrete musikalische Verlauf durch mathematisch begründete Überhänge und Verkürzungen praktisch kaum mehr darstellbar sein dürfte). Kunstvoll wird das Tempo von 60 über 75, 90 und 72 nach 80 moduliert, um es über einen ähnlichen Weg schließlich nach 60 (zum Ende des Scherzos) zurückzuführen.

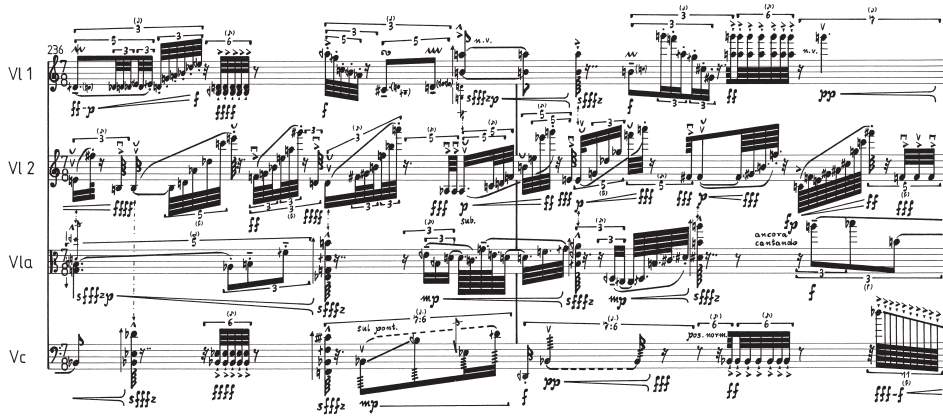
Weitere metrische Modulationen finden im Abschnitt *3. Presto* (Teil *b*) statt. Sie führen noch feinere Tempounterscheidungen ein, wie zum Beispiel 99 (T 207), 82,5 (T 212), 49,5 (T 218), 74,25 (T 221) oder 52,8 (T 228). Mit diesen eher besonderen Tempoeinheiten summiert das *Erste Streichquartett* eine Gesamtzahl von 31 verschiedenen Tempoindikationen (Bsp. 8). Tempo 99 mag traditionell nicht als unüblich hoch gelten, stellt im Verhältnis zum Minimaltempo 24 jedoch ein Extrem dar, bemisst es schließlich mehr als sein Vierfaches. Einige Tempoindikationen, vor allem jene, die sich aus metrischer Modulation ergeben, liegen besonders dicht beieinander, so: 48 und 49,5; 54, 55 und 56; 74,25, 75 und 76; und vor allem 52 und 52,8. Anhang 2 erhält eine Übersicht sämtlicher Angaben zu Tempo und Tempoveränderung. Sie gibt überdies die Dauern der Formabschnitte wieder (die Summe bestätigt die Partiturangabe, das Stück dauere ca. 31 Minuten); Verlangsamungen und gehaltene Tempi können in Sekunden nur als Annäherung ausgedrückt werden.

24	30	34	36	38	40	42	44	46	48	49,5	52	52,8	54	55	56
58	60	63	66	68	72	74,25	75	76	80	82,5	84	88	90	99	

Bsp. 8: 31 Tempi

IV

Die Instrumentenbehandlung ist – nach Gesichtspunkten der spieltechnischen Erweiterungen seit spätestens Helmut Lachenmann – traditionell. Skordaturen oder Präparationen kommen nicht zum Einsatz. Hauptsächliche Indikationen sind *arco* und *pizzicato* (auch als Bartók- und Fingernagelpizzicato), Tremolo und das Spiel mit dem Bogenholz (*tratto* und *battuto*). Scharfe dynamische Differenzierungen (z. B. *sfffffz-ppppp*, Vla, T 1) implizieren die maximale klangliche Bandbreite dieser Instrumentaltechniken. Aufgrund der dichten Setzweisen im *Ersten Streichquartett* stehen zur Beschreibung der Klanglichkeit vielmehr texturelle Aspekte im Vordergrund, die Wechsel zwischen homo-, hetero- und polyphonen Strukturen, die Wechselwirkungen und verschiedenen Grade von Dichte und Transparenz. Außerdem mögen die klanglichen Spezifika einzelner Instrumente, einzelner Register oder Spieltechniken verknüpft sein mit ihren tonlich-rhythmischen Funktionen in polyphonen Kontexten (Carl Dahlhaus benutzt den Terminus „polyphonierend“[12]). Das Beispiel 9 (T 236 f.) zeigt diese enge Verknüpfung von Polyphonie und Textur auf. Die vier Stimmen des Streichquartetts, gekennzeichnet durch Singularität, Expressivität und hohe Unabhängigkeit, bilden gemeinsam eine dichte, verwobene Polyphonie aus, die einerseits einen texturhaften Gesamteindruck geben mag (das Tempo beträgt immerhin Achtel = 55), die andererseits distinkte strukturelle Bezüge der Instrumentalstimmen untereinander aufweist (z. B. das punktuelle Zusammenspiel von Violine 1 und Violoncello).



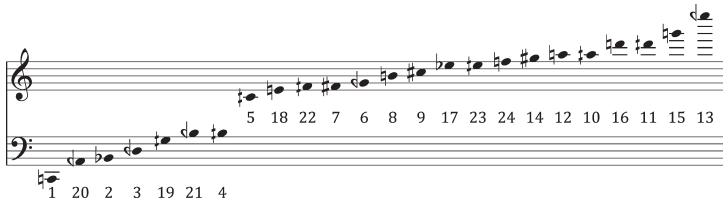
Bsp. 9: *Erstes Streichquartett*, T 236 f.

Hier gelingt dem Komponisten, sowohl die eigenen Forderungen nach Polyphonie und „Dichte und Rapidität von Ereignissen“[13] einzulösen als auch eine Klanglichkeit zu evozieren, die bei aller inneren Ausgestaltetheit und mehrstimmigen Transparenz als texturhaftes akustisches Ganzes, reliefartig ausgeformt, von hoher Plastizität, als prächtig-expressiver Streichquartettklang erscheint.

12 Carl Dahlhaus, *Zur Theorie der Instrumentation* (= Gesammelte Schriften, hg. v. Hermann Danuser, Bd. 2), Laaber 2001, S. 330.

13 Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik* (Anm. 4), S. 20.

Das *Erste Streichquartett* basiert auf einer vierteltönigen Harmonik. Ihre Grundlage ist eine 24-tönige Reihe, welche aus den zwölf Halbtönen einer Oktave sowie deren vierteltönigen Alterationen besteht. Jede Tonhöhe erscheint ein einziges Mal. Sie lautet: *c*, *b*, Viertelton-tieferes *d*, Viertelton-höheres *h*, Viertelton-höheres *c*, Viertelton-tieferes *g*, *fis*, *h*, *cis*, Viertelton-höheres *a*, Viertelton-höheres *d*, *a*, Viertelton-tieferes *es*, *as*, *g*, *d*, *es*, *e*, Viertelton-höheres *g*, Viertelton-tieferes *as*, Viertelton-tieferes *h*, Viertelton-höheres *f*, Viertelton-höheres *e*, *f*. Die 24-Ton-Reihe erscheint vollständig in T 299 (Viola) transponiert. Für die harmonische Felddisposition sind die Tonhöhen bestimmten Oktavlagen zugeordnet (Bsp. 10a). Von der tiefsten bis zur höchsten Note angeordnet entsteht eine aufsteigende Tonreihe, die einen Ambitus aufweist von fünf Oktaven und einer Terz. Die Reihe beginnt – kaum zufällig dem tiefsten Ton auf dem Violoncello, der offenen Saite IV entsprechend – mit dem *C*. Sie endet mit der Tonhöhe Viertelton-tieferes e^4 – gewissermaßen die Doppeloktave über dem Ton e^2 der offenen Saite I der Violinen.



Bsp. 10a: Harmonische Felddisposition

Das kleinste Intervall innerhalb dieser aufsteigenden Reihe ist der Viertelton, das größte eine Viertelton-tiefere große Sexte. Die zwölfte Tonhöhe der Reihe, ein Viertelton-tieferes g^1, teilt den Gesamtambitus der Reihe in zwei fast gleich große Teile von etwa 2,5 Oktaven (2 Oktaven + Viertelton-höherer Tritonus; 2 Oktaven + Viertelton-tiefere große Sexte). Die Töne, die Mahnkopf in dieser Reihung später noch in *Medusa* für Oboe und Kammerorchester (1990–92) verwendete, entsprechen einer Welle, die auf-, ab- und wieder aufsteigt.[14]



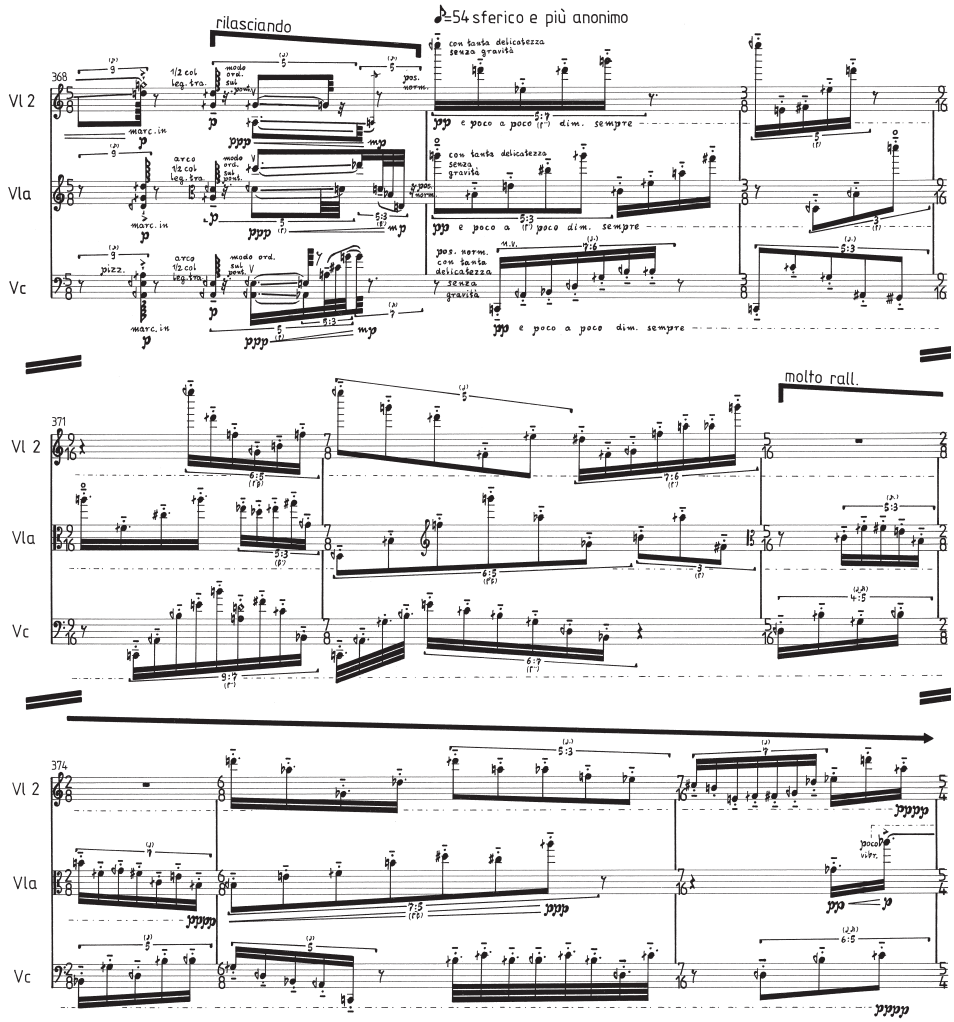
Bsp. 10b: Wellenartige Form/24-Ton-Reihe

Weiterhin ergänzt Mahnkopf die Harmonik um zahlreiche Erweiterungen, „Strukturakkorde, symmetrische Akkorde, Intervallakkorde“[15] und ausnahmsweise Achteltöne, die im Notentext als „Inflexionen“ (Vorwort) auftauchen. Es ist anzunehmen, dass die Töne

14 Mahnkopf in einer E-Mail an den Verfasser, Januar 2012. (Einmal sind zwei benachbarte Töne umgestellt, zweimal ist ein Ton eine Oktave tiefer gesetzt.)

15 A. a. O.

der Felddisposition, deren gehäuftes Erscheinen im Notentext mehrfach nachweisbar ist[16], erweiterte harmonische Strukturen vermitteln und auslösen. (Zur gesamten harmonischen Konstruktion und Realisation im *Ersten Streichquartett* existiert umfangreiches Skizzenmaterial.) In ihrer unveränderten Form wird die harmonische Felddisposition in der Coda exponiert, dem sechsten Formabschnitt innerhalb von *4. Adagio*. Die Coda, beginnend in T 369 und mit „sferico e più anonimo" überschrieben, bezieht ihre Harmonik ausschließlich aus diesen 24 Tönen. Ab T 377 („ancora con individualizzazione, ma velocemente spirante") finden sich wenige tonliche Abweichungen. Schließlich fokussieren die Töne des Streichtrios (Violine 2, Viola und Violoncello), das in der Coda besetzt ist, den Ton *fis*[1], im letzten Takt der Partitur auch in vierteltönigen Abweichungen (darin der Felddisposition nichtsdestominder entsprechend).



Bsp. 11: *Erstes Streichquartett*, T 368 ff. – „sferico"

16 Zum Beispiel bei: T 26 ff., T 43 ff., T 155 ff., T 203 ff., 249 ff., T 300 ff.

Anhang 1: Index verbaler Indikationen zu musikalischen Ausdrucksweisen und instrumentalen Spieltechniken in italienischer Sprache

Die Aufstellung folgt dem Notentext ohne Abänderungen: Wird dort ein Terminus wiederholt, z. B. mit dem Zusatz „ancora“, „sempre“ usw., erscheint er auch hier ein weiteres Mal. Nicht genannt werden technische Indikationen, die wegen ihrer Üblichkeit („batt.“, „pizz.“) keiner zusätzlichen Erklärung bedürfen. Die Aufstellung ist alphabetisch geordnet. Die Erscheinenshäufigkeiten stellt sie nicht dar. Die Spalten zeigen: den originalen Terminus; eine Übersetzung (vom Verfasser); Taktzahl des ersten Erscheinens; die an diesem Ort betroffene(n) Instrumentalstimme(n).

accarezzevole	einschmeichelnd	T 354	Vla
aggressivamente	angriffslustig, gewalttätig	T 56	Vc
aggressivo	angriffslustig, gewalttätig	T 188	tutti
allentarsi	nachlassen	T 305	Vl 1
amorevole	liebevoll	T 343	Vla
ancora cantando	noch einmal singend	T 237	Vla
ancora con individualizzazione, ma velocemente spirante	noch einmal mit Individualisierung, aber schnell sterbend	T 377	System
ancora più sensitivo	wieder empfindsamer	T 294	System
„beffardo“	„spöttisch“	T 361	Vla
brillante	glänzend	T 184	Vl 1
cantabile	gesanglich	T 293	Vla, Vc
cantando	singend	T 37	Vc
capriccioso	launenhaft	T 36	Vl 1
chiaramente	deutlich	T 309	Vla
P chiaro, luminoso, raggiante	klar, strahlend, leuchtend	T 6	Vl 1
come un bozzolo	wie ein Kokon/Knoten/Auswuchs	T 344	tutti
come un rilievo	wie eine Erhebung	T 331	System
come un’istantanea	wie eine Momentaufnahme	T 360	System
P compatto, carico	dicht, bepackt	T 2	tutti
con calore	mit Wärme	T 7	Vla
„con doppiezza“	„mit Falschheit“	T 363	Vl 1, Vl 2
con durezza	mit Härte	T 367	Vla
con flessibilità	mit Geschmeidigkeit	T 352	Vla
con slancio	mit Schwung	T 190	Vc
con tanta delicatezza senza gravità	mit viel Zartheit ohne Schwere	T 369	Vl 2, Vla, Vc
con tutta la forza, marziale	mit aller Kraft, kriegerisch	T 203	System
con vibrato melodioso	mit melodischem Vibrato	T 346	Vla
conscientemente intimo, come un „monologue intérieur“	bewusst innerlich, wie ein „innerer Monolog“	T 341	System
deciso	entschlossen	T 52	Vc
delicatissimo	äußerst zart	T 29	Vl 1
disperato [auch **P**]	ausweglos, verzweifelt	T 252	Vla
elasticissimo	äußerst beweglich	T 276	System
energico	forsch	T 48	Vc
enfatico	emphatisch	T 54	Vl 1
elastico	beweglich	T 179	Vla
espressivo	ausdrucksvoll	T 345	Vla
estremamente leggiero incorpereo e fuggevole sempre secondario	äußerst leicht körperlos und flüchtig immer zweitrangig	T 217	Vl 1

etereo˚	ätherisch	T 360	Vc
feroce	furchtbar	T 40	Vl 2, Vla
flebile	schwach, weinerlich	T 357	Vla
florido	blühend	T 60	Vl 2
fratturato	gebrochen	T 353	Vla
P frenetico, sempre	rasend, immer	T 2	Vla
fuggevole	flüchtig	T 36	Vl 1
„giocoso“	„heiter“	T 364	Vl 1, Vl 2
gli accenti leggeri, ma distinti	die Akzente leicht, aber deutlich	T 70	Vl 2
„grandioso“	„großartig“	T 161	Vc
groviglioso	durcheinander	T 26	System
impetuoso	heftig	T 65	Vl 1, Vc
in rilievo	hervorgehoben	T 29	Vl 1
intensificando	verstärkend	T 29	Vla
intensivo	intensiv	T 150	Vl 1
lusingando	schmeichelnd	T 359	Vl 1, Vl 2, Vc
malinconico	melancholisch	T 299	Vl 1, Vla, Vc
molto mite	sehr sanft	T 299	Vla
molto ritmico	sehr rhythmisch	T 234	Vl 2
molto pregnante	sehr bedeutungsvoll	T 26	Vl 2
morendo	sterbend	T 383	System
ombroso	schattig	T 181	tutti
più sensitivo	noch empfindsamer	T 245	System
poco a poco più arrabbiato	allmählich noch wütender	T 207	System
poco a poco più in rilievo	allmählich noch hervorgehobener	T 62	Vla
poco a poco più sfrenato e fervido fino al massimo dell’energia	allmählich noch zügelloser und inbrünstiger bis zum Höchstmaß der Energie	T 157	System
poco vivificato	etwas belebt	T 155	Vla
perdendosi	verlöschend	T 385	System
presente: incandescente e imperturbabile	anwesend: weißglühend und unerschütterlich	T 1	System
„profondo“	„tief“	T 358	Vla
pseudorecitativico	pseudorezitativisch	T 101	System
quasi carezzante	gleichsam streichelnd	T 384	Vl 2, Vc
quasi sotto voce	gleichsam *unter der Stimme*	T 180	Vl 2, Vc
quasi tagliare	gleichsam abschneiden	T 97	Vc
rilasciando	loslassend	T 368	System
rischiarando	riskierend	T 352	Vla
ritmico	rhythmisch	T 46	Vl 2
schiacciato	flach	T 295	Vl 1
scintillante	sprühend	T 366	Vl 1, Vl 2
sciolto	frei, ungezwungen	T 36	Vl 2
semplice	einfach	T 70	Vl 1
sempre abbandonatamente	immer im Stich lassend	T 339	Vla
sempre aliveloce	immer flügelschnell	T 1	Vl 1, Vla, Vc
sempre cantando	immer singend	T 68	Vla
sempre delicatissimo	immer sehr zart	T 79	Vla
sempre dolcissimo	immer sehr süß	T 379	Vla
sempre molto nervoso, ma „sotto voci“	immer sehr nervös aber „unter den Stimmen“	T 43	Vl 2
sempre molto ritmico	immer sehr rhythmisch	T 105	System
sempre poliprocessuale	immer polyprozessual	T 43	System
sempre ritmico	immer rhythmisch	T 62	Vl 2
sempre sciolto	immer frei	T 43	Vc

separi il materiale diviso in due	teilen Sie das Material zweifach	T 61	Vc
sferico e più anonimo	sphärisch und noch anonymer	T 369	System
soffioso	zimperlich	T 326	tutti
„sottoesposto“	„unterbelichtet“	T 196	tutti
spettrale	gespenstisch	T 160	Vl 1, Vl 2
statico	starr	T 153	Vc
sub. confuso, ma poco a poco più „assimilato“	plötzlich verworren, aber allmählich „angeeignet“	T 235	System
sub. più frammentario	plötzlich noch mehr fragmentiert	T 349	Vla
sub. più intimo	noch vertrauter	T 34	Vl 1
sub. più introvertito	plötzlich noch mehr introvertiert	T 353	Vla
sub. precipitato	überstürzt	T 305	tutti
svanente	verklingend	T 339	Vl 1, Vc
svelto, ma spianato	rasch, aber gleichmäßig	T 344	Vla
tenero	zärtlich	T 341	Vla
testardo	hartnäckig	T 214	Vc
tisico	schwindsüchtig	T 308	System
P tremante	bebend	T 28	Vl 1, Vla
P un po’ isterico**	ein bißchen hysterisch	T 2	Vla
virginale	jungfräulich	T 315	System

* In der 1. Auflage steht: „etero“.
** In der 1. Auflage steht: „un po’ isterio“.
P = Angabe aus *Paralipomenon*.

Anhang 2: Übersicht Tempi und Dauern

Die Aufstellung gibt die Abfolge tempomäßiger Veränderungen wieder. Sie stellt die Metronomzahl (bezogen auf Achtel) dar, den Ort im Stück (bzw. in der Partitur) sowie die Dauer, für welche die Tempoangabe gilt. Diese Gültigkeitsdauer wird sowohl in Achteln als auch in Sekunden ausgedrückt. Für den zweiten Wert werden metrische Länge und Tempoindikation gegeneinander verrechnet. Die Spalte „Relation" gibt jene Auskünfte aus der Partitur wieder, die erscheinen, wenn Tempowechsel im Kontext einer metrischen Modulation stehen, d. h. ein Tempo zum vorhergehenden in einem spezifischen proportionalen, metrischen Verhältnis steht. Diese Angaben beziehen sich ebenfalls auf die Dauer eines Achtels (z. B. meint 1/5 ein Quintolen-Zweiunddreißigstel). Alle Taktzahlen entsprechen der 2. Auflage.

	Tempo		**Ort**		**Gültigkeitsdauer**		**Formteil**
	Achtel =	Relation	Seite	Takt	= Achtel	= Sek.	
1	66		1	1	116	105,45	*Inizio*
2	58		4	26	63,5	65,69	*Knäuel*
3	*[accel.]*		6	41	3,5	~ 3,3	
4	68			42	7	6,18	≈ 75,2"
5	72 *rall.*		7	43	11,5	~ 10,2	*1. Allegro*
6	63			45	61	58,10	
7	54 *(meno mosso)*		9	60	3,5	3,89	
8	63 *(a tempo)*			61	18	17,14	
9	*[rit.]*		10	[65]	3	~ 2,9	
10	58 *(meno mosso)*			66	6	6,21	
11	63 *(a tempo)*			67	96,5	91,90	
12	72 *(più mosso)*		13	88	6,5	5,42	
13	63 *(a tempo)*			89	39	37,14	
14	68 *(più mosso)*		14	97	8,5	7,5	
15	63 *(a tempo)*			98	33	31,43	
16	*rall.* [nach 56]		15	104	7	~ 7,1	≈ 278,9"
17	60			105	21	21	*2. Scherzo*
18	75	1/5 = 1/4		109	21	16,8	
19	90	1/6 = 1/5	16	114	21	14	
20	72	1/4 = 1/5	17	119	21	17,5	
21	80	1/10 = 1/9		124	21	15,75	
22	75	2/15 = 1/8	18	130	21	16,8	
23	72	1/6 = 4/25		136	21	17,5	
24	90	1/5 = 1/4	19	142	21	14	
25	60	1/2 = 1/3		148	17,5˙	17,5	
26	*rall.*		20	153	3,5	~ 3,9	≈ 154,8"
27	48			155	2	2,5	*3. Presto*
28	76 *[rit.]*			156	6	~ 6	*a)*
29	44			157	25,5	34,77	
30	*[accel.]*		21	163	7	~ 7,9	
31	63			164	7	6,67	
32	54	1 1/6 = 1		167	19,5	21,67	
33	*[accel.]*		22	172	7	~ 6,7	
34	72			173	14	11,67	
35	60	1 1/5¨ = 1		177	15 4/7	15,57	
36	*un po' tenendo*		23	[180]	2 3/7	~ 3	
37	60 *(a tempo)*			181	2	2	
38	*un poco rall.*			182	4,5	~ 5	
39	60 *(a tempo)*			184	23	23	
40	*[accel.]*			[189]	5	~ 4,6	

41	*[,60 '84]*		24	[190]	4	~ 3,3	
42	*[accel.]*			[190]	3	~ 2,3	
43	84			191	4,5	3,21	
44	*rit. e ben ten.*			193	4,5	~ 3,5	
45	72			194	24,5	20,42	
46	*[accel.]*		25	199	6,5	~ 4,9	
47	88			201	14	9,55	≈ 198,2"
48				203	19	12,95	*b)*
49	99	1 = 1 1/8	26	207	24	14,55	
50	82,5	1 1/5 = 1		212	14	10,18	
51	66	1 1/4 = 1		215	13,5	12,27	
52	49,5	1 1/3 = 1		218	10	12,12	
53	74,25	2/3 = 1		221	10,5	8,48	
54	66	1 1/8*** = 1	27	224	21	19,09	
55	52,8	1 1/4 = 1		228	18,5	21,02	
56	55	4/25 = 1/6		232	10	10,91	≈ 121,6"
57			28	235	51,5	56,18	*4. Adagio*
58	*poco ten.*		29	244	2	~ 2,5	*1.*
59	63			245	15,5	14,76	
60	*[accel.]*		30	[249]	2	~ 1,8	
61	72	7/8**** = 1		250	21	17,5	
62	58			253	76,5	79,14	
63	*[rit.]*		32	274	7	~ 7,7	
64	52			275	2,5	2,88	≈ 182,5"
65				276	52	60	*2.*
66	*[rit.]*		33	289	4,5	~ 5,5	
67	46		34	291	17,5	22,83	
68	56			295	19	20,36	
69	46			299	7	9,13	≈ 117,8"
70				300	20,5	26,74	*3.*
71	*[rit.]*		35	306	7	~ 9,5	
72	42			308	25	35,71	
73	*molto rit.* [nach 34]		36	[313]	4	~ 6,3	
74	38			315	76	120	
75	52		37	331	33,5	38,65	
76	*molto rit.*		38	339	9,5	~ 13,0	≈ 249,9"
77	36			341	90,5	150,83	*4.*
78	30		40	359	3	6	≈ 156,8"
79			41	360	32	64	*5.*
80	*rilasciando*		42	[368]	3	~ 3,5	≈ 67,5"
81	54			369	19,5	21,67	*6.*
82	*molto rall.*			373	14	~ 17,9	
83	40			377	36	54	
84	*morendo* [nach 24]		43	383	12	~ 22,5	≈ 116,1"

≈ 1824,8"

≈ 30'25"

– *[accel.], [rit.]* = eingeklammerte Angaben sind in der Partitur graphisch (als Pfeil), jedoch nicht verbal indiziert.
– [Taktzahl] = die Tempo-/Tempoveränderungsangabe gilt nicht für die ganze Taktlänge.
* Auch 17,5 + 3,5 = 21.
** In Auflage 1 stand: 1 1/6.
*** In Auflage 1 stand: 1 1/12.
**** In Auflage 1 stand: 3/4.

Anhang 3: *Paralipomenon*-Figuren

1 

Figur/Motiv → Melodik

relativ unbestimmt

Eigenschaften: Hauptnote und Vorbereitung
jedoch geeignet zur Ausarbeitung

2 rep.



Figur/Motiv → Textur

ähnlich unbestimmt
→ floskelhaft
→ verspielt, ohne Direktion
geeignet für Fülltextur
oder Begleitungs-Umspielungstextur

3 

Figur → Gestalt
expressiv, sehr prägnant → [Melodik]
ausbaufähig für:
– sehr energische Melodik
– Gestalt in tutti
– Moment in anderen Vokabeln → Moment
– als energico-Textur → [Textur]

4 

pizz.

Figur → Signet
Signalcharakter → Scherzo
→ Triggerfunktion
ausbaufähig als Scherzo
oder andere Spielweisen

5 

Floskel
trillerhaft, flüchtig → Vl 1-Caprice
Funktion:
– reines Sekundärmaterial
– ausbaufähig für ambitusbegrenzte Melodik → Sekundärmaterial
– für Spielwerk (Caprice) → ~ Melodik ~

6 quasi gett.



Figur/Floskel
ähnlich 2, doch mehr Floskel → Textur
→ Caprice
Funktion:
– reines Sekundärmaterial → Sekundärmaterial
– Fülltextur
– Caprice

7



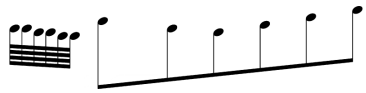
Figur →
ähnlich 2 →
ausbaufähig: vielleicht ? →
Melodik
vielleicht
Caprice
vielleicht Textur

8



Figur → Phrase
sehr gut ausbaufähig → Gestalt/Geste
– Geste/Gestalt
– tutti-Struktur

9



Phrase → Gesten
Ausarbeitung → Melodik
von 9 → Melodikpolyphonie

Funktion: Melodik
längere Phrasen
melodische Polyphonie
ausbaufähig: emotional: verschiedene
Ausdruckscharaktere

10

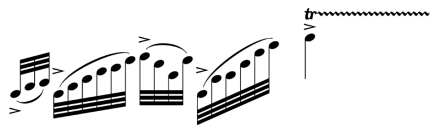


Geste → Dramatik
→ Fragment
→ Gestik/Gestalt

sehr expressiv
ausbaufähig: Dramatik: gliss-Länge
längere Phrasen
gut als Fragment

Vc?
3. Satz

11



Geste → Geste
→ Dramatik

figural ausbaufähig
– Fortführung
– Veränderung oder Oberton-
charakteristik
– gut auch für Zusammenspiel

12



Phrase/Figur → Geste

– fortführbar
– figural erweiterbar
– figural variierbar

Claus-Steffen Mahnkopf, Obsession, das Messianische und sein Wille zur Wirklichkeit
Am Beispiel seines Klavierstücks *Rhizom. Hommage à Glenn Gould*

Ernst Helmuth Flammer

Wie kaum ein anderer Komponist ist Claus-Steffen Mahnkopf Philosoph. Sein musikalisches Wirken ist ästhetisch, mehr noch, in seiner Vieldimensionalität geschichtsphilosophisch reflektiert. Beinahe könnte gesagt werden, daß sein musikphilosophisches Schrifttum, in der öffentlichen Wahrnehmung nicht selten präsenter als seine Musik, sein kompositorisches Schaffen erdrücken würde. Ersterem käme so ein Primat entgegen, wonach ein theoretischer Ansatz als Triebfeder stets für kompositorische Entwürfe Pate stünde, diese als Theoriedesiderat nicht mehr als ein Ergebnis eines weitgehend abstrakten Gedanken seien. Dessen Musikalisierung müsse folglich scheitern, weil die Basis des Gedankens eine ausschließlich intellektuelle sei. In sehr stark banalisierter Form wurde Claus-Steffen Mahnkopf dies immer wieder zum Vorwurf gemacht, vorgetragen im Sinne von Statements, wonach er „statisch", „abstrakt" und „verkopft" sei. Diese Statements scheinen und schienen unverrückbar, indem hartnäckig versuchte wurde, sie ihm als Rezeptionskonstante ans Revers zu heften, und dies, um einer für den Betrieb unbequemen Debatte mit ihm aus dem Weg zu gehen, um ihn schlußendlich undiskutiert auf die Seite zu schieben. Dies mißlang jedoch gründlich, wie anhand seiner andauernden öffentlichen Präsenz unschwer zu sehen ist. Doch mit solch falscher Rezeption sich auseinanderzusetzen, ist obsolet, zumal gerade dieser Beitrag um Widerlegung bemüht ist. Ist Claus-Steffen Mahnkopf aufgrund seiner rezipierten Intellektualität zuerst Philosoph, Adorno gleich, oder primär Musiker?

Die seinem musikalischen Schaffen zeitlebens innewohnende Tendenz eines hochkomplexen Ansatzes im Bereich der ihm eigenen musikalischen Morphologie – philosophisch Kategorien des „kritischen Komponierens" nahestehend – führt zweifellos zum einen zu seinem wichtigen Lehrer Brian Ferneyhough, Mahnkopf hat sich aber im Laufe der Zeit sehr weitgehend von ihm emanzipiert, wie noch zu zeigen sein wird. Zum anderen ist für Mahnkopf nach seinem eigenen Verständnis diese Komplexität ein Korrelat einer durch und durch komplex sich gestaltenden Welt, der vereinfacht gegenüberzutreten ihm ein Greuel wäre. Musik ist für Claus-Steffen Mahnkopf Teil des diskursiven Dialogs mit der Welt, der in seinem Sinne als ein „kritischer" zu sehen ist. Noch mehr, sie ist Ausfluß seines höchst differenzierten Fühlens und Denkens, dessen Komplexität als eine innere Notwendigkeit sich erweist. Ihn in die Schublade *New Complexity* zu stecken, wäre daher eine unzulässige Verkürzung, das kontingente Nichtidentische seines Schaffens ignorierend. Claus-Steffen Mahnkopf ist ein hochemotionaler Musiker. All seine Schriften sind unmittelbar intendiert aus seinem musikalischen Schaffen[1], sind Emergenz der Reflexion kompositorischer Problemstellungen und ihrer zumeist weit über das eigene Komponieren hinausreichen-

1 Dies soll exemplarisch an *Rhizom. Hommage à Glenn Gould* für Klavier solo (1988/89), einem sehr frühen Schlüsselwerk Mahnkopfs, aufgezeigt werden.

den gesellschaftlichen, geschichtlichen wie ästhetischen Ursachen. Jedoch bedingt sich bei Mahnkopf das Schreiben über Musik und das Schreiben von Musik, oft einander sehr nahe, gegenseitig. Daß die Gegenstände seiner Schriften, die Wahl seiner Themen (mag deren Genese wie auch immer die artikulierte Reflexion von Problemstellungen der Musik und solcher um die Musik herum sein) sich nachher verobjektivierten, ist nicht der Beweis des Gegenteils. Daß sie sich so von der Person ihres Urhebers emanzipierten, daß sie nicht selten normativ nicht nur den Diskurs in Gang brachten und so aus den akademischen Hinterzimmern heraustraten, sondern diesen Diskurs sogar bestimmten, widerspricht dem auch nicht. Es spricht gerade für die allgemeine Relevanz des Mahnkopfschen Schrifttums.

Gerade die Frage des „Abstrakten" als eigene Bezugsgröße hat Mahnkopf, auch in der stetigen Auseinandersetzung mit seinem eigenen Zerrbild, auf vielfältige Weise, wenn auch meist indirekt durch die Wahl seiner Sujets, gerade in frühen Schriften thematisiert.[2] Weil Mahnkopfs Schrift über Glenn Gould – dessen emotionalen Zugang zur Musik, seine radikal persönlich und obsessiv gelebte Identität „Musik", über Goulds messianische Botschaft des allgemein Menschlichen, dem Musik und er als Musiker ausschließlich gleich einem Besessenen dienen – bald nach *Rhizom, Hommage à Glenn Gould* für Klavier solo entstand, liegt es nahe, nun einige Notate zu *Rhizom* folgen zu lassen. Gerade an *Rhizom* und der frühen Glenn Gould-Schrift dokumentiert sich Mahnkopfs große Faszination dem Phänomen Gould gegenüber, seiner gelebten Emotionalität, die er auf zweifache Weise, nämlich künstlerisch und essayistisch, verarbeitet. Dies läßt viele Rückschlüsse auf Mahnkopfs eigenes emotionales Verhältnis zur Musik zu sowie auf seinen persönlichen Umgang damit. Seine Emotionen, die ihn zuweilen zu überwältigen scheinen und die er hier in der Faszination für die Obsessionen des großen Künstlers Glenn Gould[3] auslebt, vermag er nur über die Niederschrift in Musik und Wort, damit über deren reflektorische Kontrolle, zu bewältigen.

Zum Titel: Rhizom (griech: *rhizoma,* ῥιξωμα = Wurzel) ist ein zentraler Begriff der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Sinne von historischen wie strukturellen Wurzeln, auch als Wurzeln evolutionärer Herkunft (Deleuze). Der Begriff ist von

2 Claus-Steffen Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik*, in: Üben und Musizieren, 7. Jg., Nr. 5, 1990, S. 282; an erster Stelle stand hier die schon seit langem bestehende Faszination *Glenn Gould als musikalisches Phänomen*, später erfolgte die gedankliche Auseinandersetzung mit dem ausschließlich emotiv musikalisch Erfahrenen. Mahnkopf nähert sich Gould auf sehr einfühlsame Weise, die Genese musikalischen Schöpfertums auf der Ebene der Interpretation beschreibend. Weiter: ders., *Des Staunens nie genug* …, in: Neue Zeitschrift für Musik (NZfM) 4, 2007, S. 22 f.; hier ist viel von jener Unbekümmertheit des Herangehens, von jener Naivität die Rede, die das urgründlich Kreative eines Künstlers – dem Weltlichen abgewandt, ihm zuweilen ausgeliefert – ausmacht, von jener daraus resultierenden Fähigkeit, in seinen Gefühlen und Gedanken ganz frei zu sein, um mit Albert Einstein festzustellen, wonach ein schöpferischer Einfall die Fähigkeit voraussetze, die Logik gänzlich außen vor zu lassen und eine Zeitlang neben ihr her zu denken und zu fühlen, hernach wieder zu ihr zurückzukehren als einer sozusagen kontingenten Ratio.

3 Auch ein anderer hat sich über eine lange Wegstrecke seines Lebens, teilweise mit der Faszination des Schauderns, mit Glenn Gould auseinandergesetzt, Thomas Bernhard in der großen literarischen Form der Ellipse. In den meisten seiner Episoden über ihn, das Weglassen von Goulds Namen zur höchsten Kunstform entwickelt, geriet ihm – nicht essayistisch wie Mahnkopf – eine hohe virtuelle Plastizität der Beschreibung des Phänomens zu großer Meisterschaft. Bernhard pflegt hier, wie auf andere Art Claus-Steffen Mahnkopf auch, die hohe Kunst, seine eigenen Emotionen hinter dem zu beschreibenden Gegenstand zu verbergen, um sie nicht selbst zum Gegenstand des Betrachters werden zu lassen, der so vom Gegenstand als solchem abgelenkt wäre (Thomas Bernhard, *Der Untergeher*, Frankfurt a. M. 1983).

der Bezeichnung für Wurzelgeflechte[4] (Rhizome) von Pflanzen abgeleitet. Bei Deleuze und Guattari dient er als Metapher für ein poststrukturalistisches Modell der Wissensorganisation, welches das ältere, ursprüngliche Modell, eine einwurzelige Baummetapher ersetzt, die hierarchische Denkstrukturen intendiert. Deleuze und Guattari halten das dichotomische Baummodell für epistemologisch unangemessen, weil es nicht offen ist für mögliche Veränderungen der Sichtweise wie etwa Verschiebungen der Forschungs- und Verstehensperspektive. In hierarchischen Ordnungsstrukturen wie dem Baummodell kann kein Element einer dem Modell fremden Ordnungsstruktur angehören. Auch sind keine Querverbindungen zu Elementen anderer „Äste" möglich. Genau dies im Sinne einer Kontingenz erscheint jedoch für heutiges Denken nicht nur angemessen, sondern nötig. Als Alternative zum Baummodell ziehen Deleuze und Guattari daher *rhizomatische* Pflanzenstrukturen heran: „Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. Zwiebel- und Knollengewächse sind Rhizome. Pflanzen mit großen und kleinen Wurzeln können in ganz anderer Hinsicht rhizomorph sein, und man könnte sich fragen, ob das Spezifische der Botanik nicht gerade das Rhizomorphe ist."[5] Ein Rhizom, über die Pflanzenwelt hinaus strukturell gedacht, ist also ein vielwurzelig (bildlich unterirdisch) verflochtenes System, das nicht in Dichotomien aufgeht. Dazu wiederum Deleuze/Guattari: „Ein Rhizom kann an jeder Stelle gebrochen und zerstört werden, es wuchert entlang seiner eigenen oder anderen Linien weiter."[6] Daß nun Deleuze/Guattari daraus ableiten, daß ein Rhizom seinem Wesen nach „poststrukturell" sei, ist anhand der nachfolgend zitierten Erläuterungen zwar nachvollziehbar, aber nicht eine absolut notwendig zu ziehende Schlußfolgerung. Es findet sich bei Deleuze/Guattari dafür auch kein Beleg.[7] „Der Poststrukturalismus denkt sowohl in differenten Vielheiten, wie in Zusammenhängen. Das dabei entstehende Bild von Einheit und Vielheit [für die Kunst in der Einheit! Schon alleine deshalb kann diese Frage, auf die Kunst bezogen, nicht ausschließlich poststrukturalistisch gedacht sein, vielleicht im Rahmen der politischen Philosophie, aber darüber maßt der Verfasser sich kein Urteil an] ordnet die Vielheit der Einheit nicht identitätslogisch unter bzw. sie verfällt nicht in bloß nominalistische Opposition, die nichts am Baumschema […] ändert. Vielmehr verweben sich Einheit und Vielheit ineinander [das kann im Ansatz als dekonstruktiv verstanden werden] und weder existiert das eine vor oder über dem anderen, noch hebt das eine das andere auf. Keines gibt es ohne das andere."[8]

Wie allerdings Deleuze seinen poststrukturellen Ansatz von Rhizom in einen postmodernen Kontext stellt, was auch die Rezeption zu Rhizom und der Rhizomatik nicht unbeeinflußt läßt, erscheint rätselhaft. Nicht nur aus der Sicht Claus-Steffen Mahnkopfs muß

4 In der Beschreibung der Begrifflichkeit „Rhizom" wird in weiten Teilen Bezug genommen auf: *Rhizom (Philosophie)*, aus: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom_(Philosophie) [Stand: April 2011].

5 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 16.

6 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 16.

7 Die Debatte über Poststrukturalismus und Rhizomatik, weiter über deren postmodernen Charakter, ist notwendig, scheint aber hier nur in bezug auf die persönliche Sichtweise Claus-Steffen Mahnkopfs sinnvoll und wird daher auch nur unter diesem Aspekt, das Verständnis seines Klavierwerkes *Rhizom* zu befördern, zu führen sein.

8 Gabriel Kuhn, *Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden, Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus*, Berlin 2005, S. 63.

dem widersprochen werden: Die in den Rhizommodellen postulierte Freiheit bedeutet nicht Beliebigkeit (eben Postmoderne), sondern ein hohes Maß an künstlerischer Verantwortung den „Vielheiten" von Strukturen gegenüber. Zwar können bestimmte Ordnungsstrukturen geschaffen werden, diese werden jedoch von internen Verknüpfungen und Verbindungslinien wieder untergraben. Genau das ist Dekonstruktion. Was aber daran ist zwingend poststrukturalistisch? Bei keiner der Wurzeln, weder der historischen noch der strukturellen Wurzel, auch nicht der Wurzel der evolutionären Herkunft im naturphilosophischen Sinne, darf nach dem Verständnis Claus-Steffen Mahnkopfs weder von einem poststrukturalistischen Ansatz noch von einem postmodernistischen Modell ausgegangen werden, was verkürzt betrachtet sich auf die von Deleuze und Guattari postulierte Verflachung oder gar Aufhebung hierarchischer Ordnungen bezieht[9], was hierarchisch organisierte Strukturen mit einschließt.[10] Erstens bedeutet für Mahnkopf eine Aufhebung hierarchischer Ordnungen nicht automatisch die Abwesenheit von Struktur und gerade nicht damit von Komplexität, was Struktur voraussetzt; zweitens ist die Konstellation „Postmoderne – Einebnung von Hierarchien" willkürlich: Weder ist das Baukasten- und Montageprinzip der Postmoderne, dem Beliebigkeit anhaftet, eine hinreichende Bedingung für das Verschwinden hierarchischer Ordnungen noch eine notwendige Voraussetzung. Kurzum: Aus dem Montage- und Baukastenprinzip der Postmoderne können neue, beliebig oder weniger beliebig gesetzte, etwa marktabhängig gesteuerte Hierarchien erwachsen, die dem von Mahnkopf emphatisch postulierten, einfach klingenden Prinzip von der „Freiheit der Kunst" zuwiderlaufen. Jenes Prinzip findet sich für Mahnkopf am ehesten im ästhetischen Ansatz der Dekonstruktion wieder, dem auch das Klavierstück *Rhizom* weitgehend verpflichtet ist. Mit der Titelgebung *Rhizom* leistet das Klavierstück auf musikalischer, dem Empirismus invarianter identitätsstiftender Begrifflichkeiten sich entziehender Ebene einen diskursiven Beitrag zur Phänomenologie der Metapher „Rhizom", deren Rezeption einer gründlichen Revision (Emile M. Cioran, *Auf dem Friedhof der Definitionen*[11]) im Sinne einer dekonstruktiven Kontingenz bedarf. Deren Ansatz ergibt sich aus der Musik des Klavierstückes *Rhizom*. Dazu einige analytische Notizen.

Rhizom basiert kompositorisch auf strukturellen und formalen Entwicklungsschichten, die Claus-Steffen Mahnkopf „Vektoren" nennt: Das beruht auf der „Utopie, eine der-

9 Vgl. dazu: Claus-Steffen Mahnkopf, *Architektur und Neue Musik*, in: *Musik und Architektur*, hg. v. Christoph Metzger, Saarbrücken 2003, S. 82–93; insbesondere sind die Abschnitte *Steven Kazuo Takasugi – oder Musik für Nicht-Räume* (S. 91 f.) und *Vers une deconstruction d'espace* (S. 92 f.) hier von Bedeutung. „Der Raum wird punktualisiert, kann somit gar nicht konstituiert werden; die räumliche Dimension erscheint, aber einen Raum gibt es nicht. Die Idee parametrischer Skalierung musikalischer Dimensionen wird so für den Raum bei Takasugi – wie mir scheint: historisch zum ersten Mal – realisierbar. Außerdem zeigt sie, einer dekonstruktivistischen Denkhaltung treu, eine Alternative zum holistischen Gebrauch der räumlichen Dimension als Naturalismus, Transzendenz oder Ontologie." (A. a. O., S. 92) Die Hierarchie der räumlichen Dimension dekonstruiert sich über das Komponieren und wird so zur Varianz des dekonstruktiven Prozesses.

10 Hier ist wohl auch bei Deleuze nicht vollendet geklärt, was eigentlich hierarchisch ist, der Oberbegriff Ordnung oder nur der Teilbereich Struktur. Auf diese Weise entsteht terminologisch schwammig die Konstellation „Struktur – Hierarchie" einerseits und andererseits „Poststruktur – Aufhebung der Hierarchie".

11 Vgl. dazu: Emile M. Cioran, *Lehre vom Zerfall*, übertr. v. Paul Celan, Stuttgart 2002[5], daraus: *Auf dem Friedhof der Definitionen*, S. 12 f.; „poststrukturell" als Begriff bedeutet wieder ein Versuch von Einteilung, Klassifizierung. „Rhizom" bedeutet hingegen: eine Vielheit der Strukturen, ineinander verwoben im dekonstruktiven Spiel der Kräfte.

art polyphonisch dissoziierte Musik zu komponieren, daß die einzelnen ‚Ereignisschichten' (die ich aufgrund ihres eindeutigen prozessual-morphologischen Gerichtetseins [daher Entwicklungsschichten] mit dem Namen ‚Vektor' versah) sich soweit voneinander individuierend-abkapselnd gelöst haben, daß, einer zufällig-chaotisch anmutenden Konstellation von Mikado-Stäben nicht unähnlich, der Eindruck völliger Dissoziation namentlich in dem (dann: schizophrenisierten) Erleben von Zeit- und Richtungsläufen entsteht".[12] Gerade in der ersten erweiterten Fassung seiner späteren Schrift *Theorie der Polyphonie*[13] griff Mahnkopf im Rahmen einer Kurzanalyse seines Klavierstückes *Rhizom* die Thematik „Polyvektoralität und das Paradigma Polyphonie" unter dem speziellen Aspekt der Polyvektoralität als polymorpher Struktur auf.[14] Allein mit dem Begriff der Polyvektoralität – wohlgemerkt: ein jeder Vektor steht hier für eine komplexe *formbildende* Struktur[15] – in Bezug auf deren polymorphe Verwendung signalisiert Mahnkopf ineins, daß er *Rhizom* keinesfalls weder poststrukturell begreift noch sein Werk mit dieser Titulierung dem Poststrukturalismus zuordnet. So ist in *Rhizom* von dreizehn Vektoren auszugehen, die zunächst im Sinne einer Exposition vorgestellt werden. Sie erscheinen nicht in ihrer von Mahnkopf durchnummerierten Ordnung, die sowohl was ihre innere Struktur anbelangt, als auch bezüglich ihrer kompositorischen Anwendung bzw. Funktion, also ihrem Umfeld im Laufe der Komposition, nach Graden zunehmender Komplexität der einzelnen Vektoren angelegt ist.

Beispielsweise ist der Vektor 10, obschon bezüglich der Komplexität höherrangig eingestuft (erstmaliges Erscheinen am Ende von T 4), in seiner Grundgestalt ein arpeggierter Tenutoakkord, wenig komplex. Er führt aber aufgrund seiner Funktion (gehalten durch das dritte Sostenuto-Pedal) zu den komplexesten Konfigurationen, die das Stück kennt. Teils ist er virtuell präsent, teils durch gleichzeitig laufende, von Anderem überlagerte harmonische Prozesse ständig partiell, auch spektral wiedererscheinend vorhanden, doch nie wirklich in seiner Ganzheit real. Sein jeweiliges Erscheinen steht, abhängig von den anderen im Vordergrund laufenden harmonischen Prozessen, nicht nur in polyphonem, sondern darüber hinaus auch polymorphem Verhältnis zu ihnen (zu verstehen ist das sowohl im Sinne einer axiomatischen Struktur polyphoner Morphologie als auch einer vieldimensionalen Polyphonie, den Raum bis hin zum viel- = entdimensionalisierten Nichtraum enthierarchisierend). Die Polystruktur nähert sich so dem anarchischen schwebenden Gleichgewicht der sich dekonstruktiv gegenüberstehenden Kräfte.

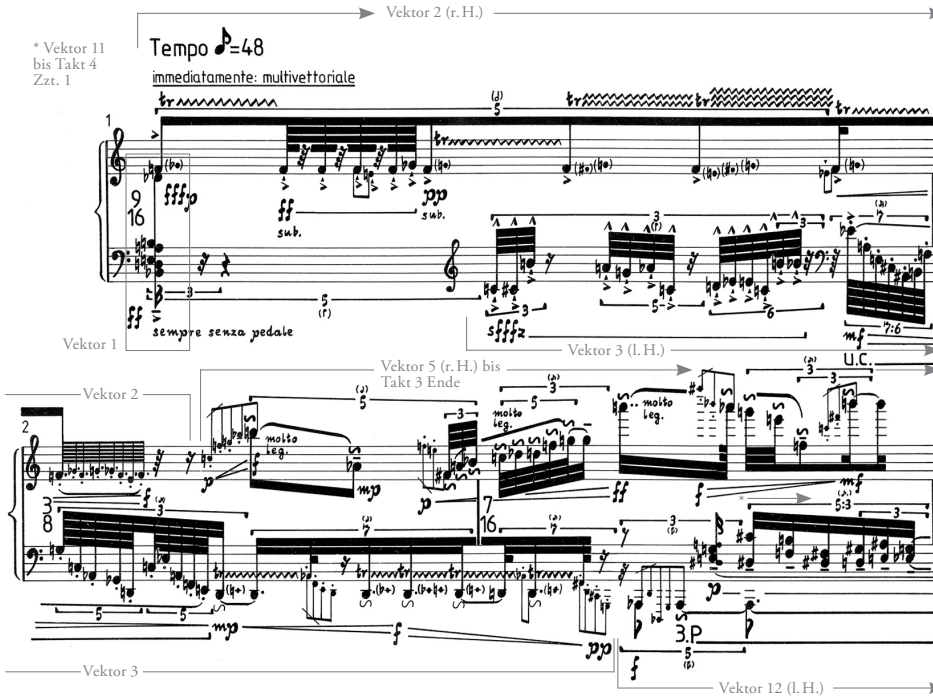
---

12 Claus-Steffen Mahnkopf, *Polyvektoralität und das Paradigma Polyphonie*, Manuskript, S. 13; bei diesem Aufsatz handelt es sich um eine Ausweitung seines Vortrages *Polyphonie heute*, den Mahnkopf im Wintersemester 1990/91 an den Universitäten Frankfurt und Freiburg hielt; schon hieraus läßt sich schließen, daß Mahnkopf zu seiner Idee zur Komposition *Rhizom* insbesondere durch Glenn Goulds Art, Bach zu interpretieren, inspiriert wurde, wovon noch die Rede sein wird.

13 Vgl. Anm. 21.

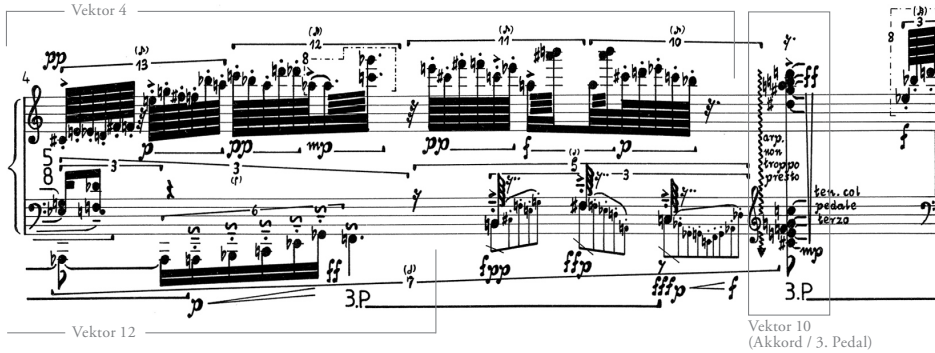
14 Mahnkopf, *Polyvektoralität und das Paradigma Polyphonie* (Anm. 12), S. 13 ff.

15 Mahnkopf unterscheidet für jeden der 13 Vektoren Merkmale und Materialtypen, so (stets mit dem Beispiel von Vektor 1) „Charakteristik" („körperloses" Rezitativ), „Vektorprofil" (neutrale Direktionalität), „Signifikanzniveau" (hoch), „bevorzugtes Register" (mittel bis hoch), „primäres bis tertiäres Tonhöhenmaterial" (THM 1–3) mit jeweils „Materialtypus" und „Applikationstypus" (THM 1: 12-Tonreihe aus 2 komplementären Halbreihen – Wiederholung mit Verschiebungen der Interpolation der Halbreihen; THM 2: 7-Ton-Modi – zyklische Transformation von Aspekten; THM 3: „hochmanierierte" rhythmisierte Ornamentik mit allen Typen – bevorzugte Intervalle: alle außer Tritonus und kleine Septime). (A. a. O., S. 14 u. 16)



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Rhizom*, T 1–3

Der erste Akkord des Stückes (Bsp. 1) ist identisch mit Vektor 13, der für die harmonische Konstitution des Materials von größter Bedeutung ist. Der Akkord ist, sieht man einmal von *a* ab, streng symmetrisch, im oberen Teil mit f^1–des^1–*h*, im unteren Teil, denkt man von ganzen Tönen aus (dies ist für *Rhizom* zwingend) mit *B*–*d*–*e*, im Spiegel um eine kleine Sekunde versetzt. Eine Sonderrolle spielt das *a*. Es exponiert zunächst die *Großterz* als das neben dem *Tritonus* und der *großen Sekunde* (Ganztonschichtung) konstituierende Intervall. Aus f^1–des^1–*a* ergibt sich ein überaus wichtiger Akkord. Die kleine Sekunde ist das Desiderat aus der erwähnten spiegelbildlichen Versetzung der beiden die Symmetrie konstituierenden Akkordteile. Sie ermöglicht dem Komponisten ganz allgemein eine höhere Flexibilität des Materialeinsatzes, hier im ganzen halbtönigen Spektrum und, unter Einsatz des 3. Pedals, darüber hinaus in den spektralen Bereich. Sie konstituiert die in Vektor 2 sich bildenden, herausdissoziierten Clusterstrukturen (T 1, r. H. im hinteren Taktteil), die zu Umschreibungen des Tones f^1 am Ende von Vektor 2 führen. Daß diese Akkordstruktur kein Zufall ist, zeigt ihre Quasibestätigung in T 4 Ende (von oben nach unten arpeggierter Akkord, Bsp. 2), was Vektor 10 in seinem erstmaligen Erscheinen entspricht.



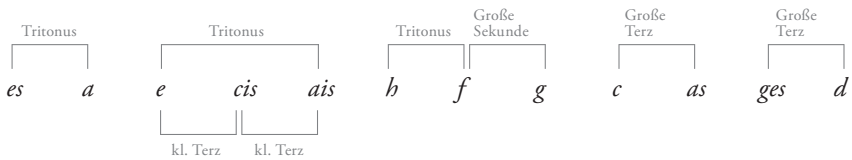
Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *Rhizom*, T 4, Akkord am Ende des Taktes = Vektor 10

Beide Akkordteile sind streng spiegelsymmetrisch in jeweils vier Tönen, wiederum um eine kleine Sekunde versetzt. Der fünfte Ton der jeweiligen Akkordgruppe, also die Töne a^2 (oben) und f^1 (unten) tanzen aus der Reihe. Sie stehen jedoch im Duodezim-, das heißt: im versetzten Großterzverhältnis zueinander. Die große Terz ist hier ein Doppeltes der großen Sekunde, somit deren Sediment. Also wird durch die Sonderstellung der beiden aus dem Rahmen der Symmetrie fallenden Töne die Ganztonschichtung als für die gesamte Komposition konstituierende bestätigt, während sie im ersten Akkord mit dem Sonderton *a* und seinem Verhältnis zu des^1 und f^1 zunächst nur exponiert wird. Sie dissoziiert sich, um mit Mahnkopf zu sprechen, sozusagen aus Vektor 10. Dadurch erklärt sich zugleich der Sonderton *a* in Vektor 13. Weiter ist die große Terz nur eine abgeleitete, aus den beiden wirklich das Stück konstituierenden Intervallen Tritonus und große Sekunde. Aus dem Rahmenintervall der beiden Teilakkorde in Vektor 10 und weiterer Teiltöne leitet sich zudem ein Akkord und dessen Spiegelung ab, die im Stück strukturell eine ebenso dominierende Rolle spielen: d^3–gis^3–dis^3 sowie cis^1–g^1–c^2, die jeweils eine Quart-/Tritonusschichtung ergeben. Auch diese sind schon in Vektor 13 antizipiert.

Natürlich generiert Ableitung – hier die Ableitung eines Akkordes von einem anderen, weiter die Unterscheidung von Hauptintervallen (Tritonus, große Sekunde) gegenüber abgeleiteten (große Terz) – zunächst einmal eine Hierarchie, die ähnlich traditionellem Denken eine *formale Tendenz* (Schönberg) zu erzeugen scheint. Aber alleine aufgrund der Tatsache, daß diese Tendenz im Rahmen der Vielheit der Ableitungen (damit der auf polymorpher Grundlage basierenden Polyphonien) Entwicklungen inauguriert, damit eine musikalische Syntax permanenter mannigfaltiger Fortentwicklungen aus der Einheit des Ausgangsmaterials, von ihm ausgehend, generiert, hebt sich bloße Hierarchie im permutativen polyphonen Prozeß durch polyphonen Diskurs auf, um so kompositorisch das Material zu demokratisieren – ohne das Bewußtsein der Tradition kultureller Werte zur Disposition zu stellen, die sich alleine aus der diskursiven Polyphonie ergibt –; ihre Diskursivität ist ihr Signet der Moderne. Die scheinbare Hierarchie leitet hier nur das kompositorische Fortschreiten ein und verleiht ihm die ihm immanent notwendige Dynamik eines frei laufenden und sich entwickelnden Prozesses. Dies entspricht genau der Intention von *Rhizom*.

Aus den vorgestellten Konstituenten der Akkorde (Vektor 10 und Vektor 13) dissoziiert sich in Vektor 3 eine Reihe, die in ihrer Intervallstruktur alle diese Konstituenten enthält. Sie ist dennoch zu den im ersten Teil des 3. Vektors vorgestellten Strukturen

der Kleinintervalle[16], die zugleich, aufgrund ihres polyphonen Verhältnisses zu den Clusterbildungen in Vektor 2, als Lieferant der Basisstruktur von Clusterbildungen aller Art in diesem Stück zu verstehen sind, bezüglich der Intervalle radikal komplementär (Bsp. 3).



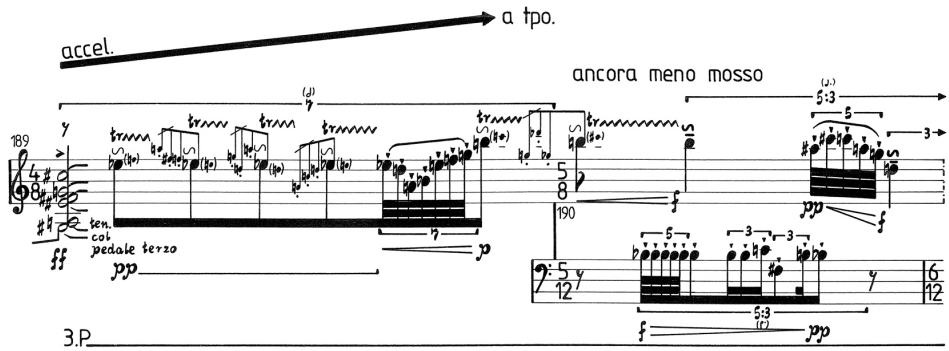
Bsp. 3: Claus-Steffen Mahnkopf, *Rhizom*, Reihe

Die Reihe ist in *Rhizom* niemals im traditionellen Sinne eingesetzt, sondern dient allenfalls als Materialbasis. Sie ist einerseits abgeleitet aus den beiden Akkorden, andererseits konstituierend durch die dominanten Intervalle Tritonus und große Sekunde mit großer Terz als Desiderat. Hinzu kommt die kleine Terz als Teiler des Tritonus in zwei gleiche Teilintervalle, der die Funktion zukommt, Quarten, Quinten und kleine Sekunden zu legitimieren, die gelegentlich vertikal wie horizontal sich den Hauptintervallen hinzugesellen. Steht am Anfang der Reihe mit *es–a* ein Tritonus, so bildet die letzte Vierergruppe aus zwei um die große Sekunde versetzten Großterzen *c–as–ges–d* zwei verschränkte Tritoni *c–ges* und *as–d*. Hierdurch erfährt zugleich Mahnkopfs Permutationstechnik in *Rhizom* ihre Exposition.

16 Die Struktur der Kleinintervalle (T 1, l. H.) baut sich rhythmisch gleichermaßen wie die Cluster andererseits über die Ebene der Anzahl von Trillerschichtungen auf, dazu (polyphon) zeitversetzt (T 1, r. H.). Einer Zweierschichtung (Triller f^1–ges^1) folgt eine Dreiergruppe (*martellato* gespielt), dieser eine Dreierschichtung, dieser eine Vierergruppe, dieser eine Viererschichtung, dieser eine Sechsergruppe, die auch als Fünfergruppe definiert werden könnte, läßt man das „exterritoriale" c^1 der vorangehenden Vierergruppe weg. In den Gruppen wiederum werden alle Strukturen von Kleinintervalläufen exponiert: zunächst das alles konstituierende Dreitonmotiv c^1–cis^1–h (kleine Sekunde aufsteigend, danach große Sekunde absteigend, identisch mit dem klassischen Grundmotiv der zweiten Wiener Schule), was häufig im Stück in Krebsgestalt, Umkehrung und Krebsumkehrung wie hier auch transponiert als Antwort (a^1–g^1–as^1) in Erscheinung tritt; weiter mögliche Ableitungen daraus: dessen Krebsgestalt mit anschließender Großterz (auch die ist ja eine Ableitung), danach die das Dreitonmotiv permutierende Gruppe d^1–es^1–e^1, mit dem vorangehenden c^1 eingeschlossen eine auch häufig in Drei- und Viertongruppen auftretende Konstellation aus aufsteigenden Großsekunde/Kleinsekunde-Konfigurationen, hernach deren Beantwortung und Umkehrung zugleich als absteigende c^1–h^1–b^1-Gruppe. Wäre die zweite Dreiergruppe um eine kleine Sekunde höher transponiert, etwa b^1–as^1–a^1, und die vierte Dreiergruppe um eine Quint höher auf g^1–fis^1–f^1, ergäbe sich auch hier im Sinne eines chromatischen Totals eine weitere vollständige Zwölftonstruktur. Aber Mahnkopf exponiert hier für seine komplexe, vieldimensionale Polyphonie den polymorphen Ansatz auf zweierlei Weise: Erstens grundiert sich hier eine Polymorphieschicht, die ich mit „Umkreisung einzelner Töne" bezeichnen möchte; zweitens wird hier seine Methodik der Dissoziation einzelner Elemente für dieses Stück innerhalb eines Vektors zu unabhängigen Dreitongruppen auf radikale Weise vorgestellt. Um diese Dissoziation als wichtigstes Gestaltungselement der Komposition im Blickfeld zu halten und absolut in den Vordergrund zu rücken und nicht etwa auf die „falsche Fährte" Zwölftonreihe (die als Entwicklungsgedanke gar nicht wichtig erscheint, sonst würde sie ja im Sinne der Zwölftontechnik zur Anwendung kommen) abzulenken, greift Mahnkopf zur raffinierten Verschleierung der Reihe durch Transposition einzelner Elemente. Die Dissoziation der Vektoren selbst im Überleitungsteil T 8–33 beginnt in der linken Hand schon in T 7 mit der Umspielung des Tones g^2. Die rechte Hand (T 1) kombiniert mit Vektor 2 die Umkreisung des Tones f^1 mit der Hypostase von Trillern, die zugleich eine Dissoziation des Trillers durch Schichtung vollzieht (mehr zu dieser Stelle, der Funktion von Polyphonie in ihr, im nachfolgenden Text).

Die vorausgehende Dreiergruppe *h–f–g* antizipiert durch die Konstellation Tritonus/große Sekunde die letzte Vierergruppe als auch die implizierte Permutationstechnik.

Aus den der Reihe vorausgehenden Rhythmuspartikeln (Basis: durchlaufende 32stel-Gruppen, unterbrochen durch elliptische Pausen) als Dreier-, Vierer-, Fünfer- (nachgeliefert in T 2) und Sechsergruppen, bei denen in Vektor 3, wie schon gezeigt, die Kleinintervalle exponiert werden, bildet sich die für das ganze Werk wichtige Siebenerkonstellation, die in den verschiedensten Konfigurationen erscheint, auch häufig als Sechser mit einer exterritorialen Pause, die ich wegen ihrer musikalisch-syntaktischen Isolation *elliptisch* nennen möchte, und als durchbrochener Fünfer, unterbrochen durch zwei elliptische Pausen.[17] Eine Climax durch wachsende Kumulation erfährt der Siebener ab etwa T 160 bis zum Ende des Stücks (Bsp. 4, T 189 mit zwei in Siebenern laufenden Teilvektoren 2 und 3, wo zugleich Vektor 10, Taktanfang, verstärkt durch die Portamente vor den Trillern in Vektor 2 bis in T 190 hinein seine spektrale Wirkung entfaltet).



Bsp. 4: Claus-Steffen Mahnkopf, *Rhizom*, T 189/190

Der Reihe erster Teil exponiert den ersten offenen Siebenerrhythmus im Stück. Der nachfolgende Fünfer (l. H. in T 2) liefert den Rest der Reihe mit den Reihentönen 7 bis 12 und exponiert zugleich die in *Rhizom* häufig auftretenden Sieben/Fünfer-Konfigurationen, die nicht selten mit Permutationen der Reihe, so etwa T 197, r. H., 8/12-Takt, Fünf/Siebener-Konfiguration, einhergehen. Der dem erstauftretenden Siebener vorangehende Sechser ist bereits ein verkappter Siebener mit einer elliptischen Pause am Schluß. Die axiomatische Bedeutung der rhythmischen Siebenerstruktur wird – mit den Trillern, damit in auffällig anderer Textur als in T 2, l. H. (vgl. Bsp. 1), dem Schluß von Vektor 3 – bestätigt.

Die Zahl 7 ist gerade unter der Berücksichtigung von Mahnkopfs Denken und Fühlen, seiner gefühlten kulturellen Identität als einer sich schon früh abzeichnenden ganzheitlichen, auf Respekt gegenüber der Andersartigkeit des kulturell, geistig und religiös Anderen

17 Die Bezeichnung „elliptische Pause" scheint hier strukturell angemessen, weil diese Pausen entweder innerhalb einer rhythmischen Konfiguration eine endende harmonische Struktur von der nächsten, beginnenden abgrenzt oder Teil einer rhythmischen Konfiguration, diese vervollständigend, sind. Bezogen auf das harmonische Konstrukt sind sie stets exterritorial, manchmal, jedoch nur in seltenen Fällen, eine Auslassung eines denkbaren harmonischen Tons. Stehen sie am Rande einer rhythmischen Konfiguration, verstärken sie von der Wirkung her das polyphone Potential.

gründenden, einer eines *Citoyen du Monde*, von hohem, sein späteres Werk antizipierendem Gehalt. Zahlensymbole haben zu einem gewichtigen Teil eine religiöse Bewandtnis.[18] Es liegt hier mehr als nahe, von jenem wichtigen alttestamentarischen und jüdischen Symbol des siebenarmigen Leuchters auszugehen, der auf der Flucht des jüdischen Volkes aus Ägypten, auf der Halbinsel Sinai umherziehend, im allerheiligsten Bezirk ihrer Bundeslade erstmalig aufgestellt war als das Licht der Welt, welches das Dunkel der Umgebung aufhellte, welches Zukunft bis hin zur Eternità als konkrete Utopie ausleuchtet, als der Kompaß und Wegweiser auch und gerade im prophetischen Sinne. Es liegt mehr als nahe, von der Religion auszugehen, die wie keine andere nicht nur geistlich, sondern auch geistig für Toleranz und kulturellen Respekt im Sinne des Hegelschen Weltgeistes steht, was Mahnkopfs Denken und kulturelle Identität, je später, desto mehr, ja sogar auf messianische Weise, prägen sollte. Dieses Denken ist hier, in hohem Maße wahrscheinlich unbewußt, als Fühlen antizipiert. Es konkretisiert sich auf andere Art, wovon noch die Rede sein wird, als Obsession.[19] Doch kommen wir zurück zu den analytischen Notaten zu *Rhizom.*

Die Teile der Vektoren 2 und 3 (T 1), die die Kleinintervall- bzw. Clusterstrukturen exponieren, stehen zueinander in polyphonem Verhältnis. Erscheint zunächst die Geburt des Clusters[20] in einem einfachen Triller f^1–ges^1, gefolgt von der Umspielung des Tones f^1, mit der Vektor 2 auch endet, so dann mit einem einfachen Triller f^1–g^1, so werden diese durch die harmonische Struktur, also texturell anders, genauer gesagt: faßlicher und konkretisiert durch das harmonisch strukturierte Dreitonmotiv beantwortet[21], dem in der

18 Von Mythen kann und darf bei Mahnkopf nicht gesprochen werden, denn sie sind ihm den Ideologien, der schwülen Legendenbildung abseits jeglicher Rationalität, zeitlebens zu nahe.

19 Vgl. dazu: Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2007. Dieses sein für ihn wohl wichtigstes Buch, das er bislang vorgelegt hat, muß nicht zuletzt als vorläufige Bilanz seiner bisherigen Arbeit verstanden werden auf dem unablässigen Weg zu einer Verobjektivierung des Obsessiven in Richtung eines Messianischen.

20 Vgl. Anm. 16.

21 Vgl. Anm. 16. Gerade in diesem Zusammenhang interessant und von grundlegender Bedeutung erscheint der von Mahnkopf angesprochene Aspekt des „Diagonalen Hörens": „Polyphonie wird durch zwei phänomenologische Aspekte charakterisiert: das diagonale Hören und die apperzeptive Überforderung. Das diagonale Hören ist eine Art ‚mentaler Kompromiß', der sich als Reaktion auf das Postulat polyphonen Hörens bildet. […] Die ‚Lösung' dieses Dilemmas ist das diagonale Hören [selbst]: eine Vermittlung des vertikal und horizontal Differenten über eine (im Derridaschen Sinne) zeitliche Verzögerung zwischen den (diagonalen) Bezügen, ein Verschiebungsgeschehen zwischen verschiedenen Graden von Signifikanz. Eine solche Diagonalität emergiert zwischen prägnanten ‚Ereignissen' unterschiedlicher Stimmenzugehörigkeit (als eine Art höherstufige imaginäre Linie, die das Hören, wie immer kontingent, stiftet)." (Claus-Steffen Mahnkopf, *Theorie der Polyphonie*, dt. Fassung von *Theory of Polyphony*, in: *Polyphony & Complexity* [= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1], hg. v. dems. et al., Hofheim 2002, S. 38 ff., hier insbesondere S. 41 f. [*Phenomenology*; dt. Fassung S. 3]) Dieser Aufsatz ist eine Verarbeitung der kompositorischen Erfahrungen, die Mahnkopf in der Entstehungsphase von *Rhizom* gemacht hat. Er behandelt das Phänomen Polyphonie heute auf eine sehr grundlegende, daher sehr fruchtbare Weise als Theorie, generiert als kompositorischer Erfahrungsbericht, der so der Allgemeinheit zum Erkenntnisgewinn gereicht. „Gleich dem diagonalen Hören ist aber auch die apperzeptive Überforderung von einer Mangelerfahrung bestimmt: der Unzufriedenheit darüber, in einem hinreichend komplex polyphonen Gebilde niemals der gesamten Beziehungsvielfalt Herr werden zu können …" (A. a. O., S. 4) Solche apperzeptive Überforderung kann schon strukturell in einer Komposition angelegt sein. Als ein Beispiel dafür kann das Orgelwerk *Seven Stars* von Brian Ferneyhough angeführt werden: Dieses Stück ist in jeder Hinsicht komplexistisch, da es in seiner (auch polyphonen) Dichte keinerlei Rücksicht auf die (zugegeben engen) Grenzen der Repetierfähigkeit von Orgelinstrumenten nimmt. Dies hat zur Folge, daß bei einer Interpretation des Werkes nach dem in der Partitur vorgegebenen Tempo zahlreiche

Gegenstimme als polyphone Antwort folgenden Doppeltriller folgt wiederum eine morphologisch und harmonisch differenziertere Viertonstruktur. So setzt sich das Antwortspiel fort. Polyphonie im traditionellen Sinne bedeutet zwar auch strukturell eine fugenartige Folge gleicher Harmonien, Rhythmen und gleicher Morphologie und auch Textur. Obzwar die Harmonien gleichen Materials sind, sind sie in einem Fall (Triller, Vektor 2) unstrukturiert, im anderen (Vektor 3) stark strukturiert, also von grundsätzlich anderer Textur. Auch die Rhythmen sind nicht strukturiert (Vektor 2) und strukturiert (Vektor 3), und die Morphologie beider ist sehr verschieden. Bei gleichem Material, in seiner verschiedenen Ausformung axiomatisch polyphon angelegt, ist der musikalische Satz in der polyphonen Ausgestaltung seiner bezüglich der Ausformungen großer Vielheit[22] polymorph[23], d. h. in seinem polyphonen Verständnis vieldimensional, bezogen auf alle möglichen und im Stück vorhandenen musikalischen Parameter.

Folgt man nun den in Anmerkung 16 vorgestellten Kleinintervallen in ihrer soeben diskutierten rhythmischen Struktur, so finden beide ihre Bestätigung in Vektor 1 (T 6, r. H.) in einer Art doppelter Kontrapunkt polymorphen Charakters. Zwei Siebentongruppen aus Kleinintervallen, eine Permutation des harmonischen Materials der Kleinintervalle aus Vektor 3, verbinden sich mit der rhythmischen Siebenerkonfiguration, dem Endergebnis der rhythmischen Entwicklungslinie in Vektor 3. Gleichzeitig kontrapunktieren, die Siebenerkonfiguration von Vektor 1 beantwortend, in Vektor 9 (T 6, l. H.) zu Akkorden verklumpte Materialien der Reihe (vgl. Bsp. 3) ebenso in einer zusammengesetzten rhythmischen Siebenerstruktur als einer aus der Ursprungsform abgeleiteten. Da nun die zwei Siebentongruppen aus Kleinintervallen wie erwähnt das harmonische Material der Kleinintervalle aus Vektor 3 permutieren, könnte sich dies als Keim einer komplementären Reihe (siehe oben) zu jener in Beispiel 3 vorgestellten erweisen. Genau wie beim ersten Auftreten der Kleinintervallstruktur in Vektor 3 wird der Charakter der Reihe durch eine präkompositorische Transposition raffiniert verschleiert. Lauten die 14 Reihentöne der beiden Siebenergruppen c^1–es^1–d^1–f^1–e^1–fis^1–dis^1 und a^2–f^2–ges^2–es^2–e^2–d^2–g^2, so ist hypothetisch (orientiert am ersten Erscheinen in Vektor 3) davon auszugehen, daß die zweite Gruppe, nichttransponiert, wie folgt lautet: cis^3–a^3–b^3–as^3–fis^3–h^3, also eine große Terz tiefer trans-

---

Töne einfach verschluckt werden und so real gar nicht in Erscheinung treten. Dabei spielt der Zufall derart eine dominierende Rolle, daß die Töne, die verschwinden, von individuellem Instrument zu Instrument verschieden sind und ihr Verschwinden somit nicht vorausberechenbar ist. Die Anlage der Komposition mag für Klavier gedacht sein, auf welchem sie realisierbar wäre. Die Orgel ist, empirisch wahrnehmbar, überfordert, ihr Bezug zum Stück erscheint als eine Abstraktion.

22 Für diese Vielheit steht der Begriff des Vektors in *Rhizom*.

23 „Polyvektoralität habe ich bisher nur bei meinem zwischen August 1988 und März 1989 entstandenen Klavierstück *Rhizom* angewandt, aus dessen Werkkonzeption sie zwangsläufig entstand" (Mahnkopf, *Polyvektoralität und das Paradigma Polyphonie* [Anm. 12], S. 13), schrieb der Komponist 1991. Und weiter: „Gemäß der Dissoziation des gesamten morphologischen Materials in eine streng getrennte dreizehnfache Polymorphie ist jedem Vektor, auf der Ebene seiner Generierung, ein eigenes musikalisches Material und je besondere Typen der Materialapplikation mit je spezifischen Regeln der Umsetzung dieser Typen zugeordnet." (A. a. O., S. 15) Daß jedoch das Material der verschiedenen Vektoren mehr als nur eine Materialebene, insbesondere im harmonischen Bereich, gemeinsam hat, erwiesen die bisherigen Notate zum Werk. Dies widerspricht nicht unbedingt Claus-Steffen Mahnkopf, weil nicht wenige Texturen und Parameter in einzelnen Vektoren völlig unabhängig von denen anderer Vektoren konzipiert sind. Dies sagt vielmehr, daß in den Komponenten einheitlichen Materials der Zusammenhalt der Komposition auf verbindliche Weise gewahrt ist.

poniert ist. Im Rahmen der 14er-Konstellation als auf 7:7 erweiterte 5:7-Konstellation (vgl. Bsp. 3) erscheinen in der ersten Gruppe die Reihentöne *fis*[1] und *dis*[1] doppelt geführt.

Eine zweite Deutung des Akkordes in Vektor 13 – in seiner impliziten und dennoch verbindlichen Vieldeutigkeit die Wiege der Polymorphie[24] in *Rhizom* – ist für das Verständnis der kompositorischen Struktur nicht weniger wichtig: Sie verweist auf den Ganztonaufbau als Metaintervallebene des real sichtbaren Intervallaufbaus: *des*[1]*–h–a* exponieren die große Sekunde und daraus abgeleitet die große Terz – verschränkt als Teilmengen des Tritonus. Der Tritonus konstituiert sich aus der Übereinanderschichtung der beiden Intervalle in der Baßlage *B–d–e*. Nimmt man nun den nach diesem Verständnis (im ersten Interpretationsversuch war es der Ton *a*) akkordexterritorialen, zu Vektor 2 gehörenden Ton *f* hinzu, dann ergibt sich auch im oberen Teilakkord eine um eine Quint versetzte gespiegelte Tritonusstruktur. Der akkordische Vektor 11 ist in seinen sämtlichen Intervallen daraus abgeleitet, wobei die kleine Septime und die kleine Sexte lediglich als Umkehrungsintervalle der Hauptintervalle zu interpretieren sind. Der akkordische Vektor 11 antizipiert zudem Vektor 13: Die Kleinterz *dis–fis* (Vektor 11) rekuriert auf die Töne 3 bis 5 der Reihe, transponiert. Die Dominanz von Tritonus – an zweiter Stelle der Großterz, weiter der kleinen Septime anstelle der großen Sekunde – ist nicht zu übersehen.

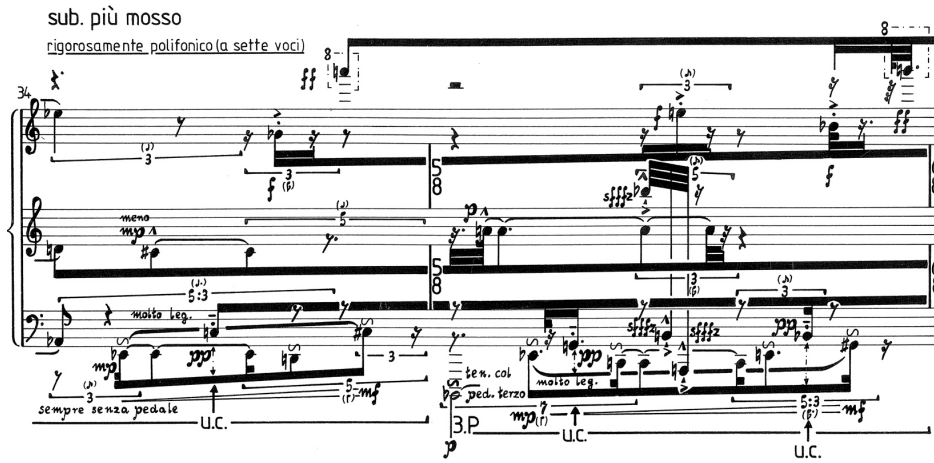
So sehr dieser Aspekt darauf hinweist, daß Vektor 11 als eine Ableitung aus Vektor 13 mit einiger Berechtigung interpretiert werden kann, ebenso wie Vektor 10 (siehe oben), so sehr wird in jedem dieser Vektoren Neues und dem jeweiligen Vektor Eigenständiges exponiert, was Mahnkopf deren Selbständigkeit, somit deren Unabhängigkeit postulieren läßt. So ist in Vektor 11 die neben den erwähnten Komplementärintervallen (große Septime) rhythmisch synchron laufende Zweistimmigkeit (ineins die kleinste Formation von Akkorden) exponiert – eine Zweistimmigkeit, die später polyphon dissoziiert und so fortentwickelt wird. In Vektor 10 erscheint mit dem erstmaligen Einsatz des dritten Pedals die Ebene virtueller und spektraler Akkorde, die dank diesem Pedal im weiteren Verlauf sowohl synchron bleibt als auch polyphon dissoziiert.[25] Eine nähere Untersuchung von kompositorischer Bewandtnis und etwa spektraler Wirkungsweise dieser Ebene muß einer Detailanalyse von *Rhizom* vorbehalten bleiben und würde den Rahmen dieser Abhandlung bei weitem sprengen. Jeder Vektor (außer Vektor 13, mit dem *Rhizom* beginnt, der somit also ausschließlich exponiert) hat also abgeleitete Anteile aus anderen, vorangegangenen Vekto-

---

24 Vgl. dazu Mahnkopf, *Theorie der Polyphonie* (Anm. 21), S. 38 ff. (engl. Fassung).

25 „Polymorphie ist, so betrachtet, manifest, was Polyphonie, in welchem Grad auch immer, latent war. Polyphonie, der Oberbegriff, erfüllt sich in jener, und es wird sich zeigen, daß dieser Übergang von Polyphonie zu Polymorphie, auf die je erreichte Stufe rekursiv projiziert, zu einer Typologie der Grade der Dissoziation der musikalischen Diskursivität führt, als welche sich Polyphonie insgesamt entpuppt, in der das naive Bewußtsein die bloße Dissoziation von Linien erblickt" (a. a. O., dt. Fassung S. 3; engl. Fassung S. 41). Auf „Typologie" von Graden der Dissoziation zu rekurrieren, erscheint hier entschieden zu invariant, gerade wenn man bedenkt, daß Mahnkopf im Abschnitt „Phänomenologie" und anderswo in seinem Aufsatz *Theorie der Polyphonie* richtigerweise von Kontingenz spricht, was dieser Theorie schlußendlich Theoriencharakter verleiht. Oftmals ist ihre Linearität die Schwäche von traditionell gedachten Theorien, indem sie einteilen, zuordnen, quantifizieren. Diesem Differenzproblem „künstlerische Praxis und Theorie" konnte auch der Theoretiker Mahnkopf in Widerspruch zu seiner kompositorischen Praxis nicht entgehen. Allerdings hat Mahnkopf auf die Invarianz von Polyphonie hingewiesen, die nicht polymorph gegründet ist, was somit eine kompositorische Implizitstruktur betrifft. Die Grade der Dissoziation der musikalischen Diskursivität können an- und abschwellen, sind also fließend, wie auch in *Rhizom* zu sehen.

ren und solche, in denen er Neues im Stück beim erstmaligen Erscheinen exponiert. In der so indirekten Polyphonie des Abgeleiteten – indirekt deshalb, weil die Ableitung von der Ursprungsstruktur zuweilen längere Zeit in ihrem Erscheinen auf sich warten läßt –, weiter in dem sukzessiven, damit polyphonen erstmaligen Einsatz einzelner, das Stück konstituierender Struktur- und Materialkomponenten (auch solcher parametrischer oder textureller Art) konstatiert sich Polymorphie als kompositorisches Prinzip in *Rhizom* – durch die elliptischen Pausen auch als polymorphes Zerfalls- und zugleich Verdichtungsprinzip. Der Zerfall als kompositorische Entwicklungslinie vollzieht sich über eine rigide durchkonstruierte Zunahme dieser Pausen bis hin zu einer hyperkomplexen „punktualistischen Polyphonie“[26], die ab T 34 ff. (Bsp. 5) in einer auf sieben vektorellen Ebenen (ausgehend von zunächst deren zwei am Anfang) verdichteten polymorphen mündet. Dies könnte im dekonstruktiven Sinne – wobei die Verdichtung zunächst nicht, jedoch später sehr wohl, sodann gegenstrebig, den Zerfall dekonstruiert – „dialektisches Komponieren“ genannt werden.



Bsp. 5: Claus-Steffen Mahnkopf, *Rhizom*, T 34/35

Es ist sinnvoll, sich bezüglich der analytischen Notate auf die Exposition in *Rhizom* zu beschränken. Es ist hier anschaulich beschrieben, wie das Stück in seiner Tendenz, sich

26 So wird Polyphonie in Richtung eines unendlich erscheinenden Universums absoluter Polymorphie, eines heterogen-varianten Seins vorangetrieben, was nicht als Zustand bezeichnet werden kann, weil es sich fortwährend in Bewegung befindet. Absolute Polymorphie ist vorstellbar, aber nicht in Quantitäten faßbar, wie das fortwährend sich ausdehnende Universum nur in Kategorien der Quantenmechanik erklärbar. Also ist der Zustand von absoluter Polymorphie als ein utopischer niemals erreichbar, aber zugleich Treibrad einer nicht nur variativen und damit tendenziell gereihten (was auch ein Signet der Postmoderne ist!), sondern (auf ein Unendliches hin) emphatisch gerichteten kompositorischen Entwicklung, obsessiv in ihrem Gehalt. Mahnkopfs spätere messianische Visionen auf eine Eternità, wie sie sich in *Angelus Novus*, dem Benjaminschen *Engel der Geschichte* (vgl. dazu Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M. 1975) fokussieren, finden hier in *Rhizom*, möglicherweise auch an anderer Stelle, obsessiv ihren kompositorischen Ursprung und antizipieren zukünftige Wegmarken in seiner weiteren Biographie. Gerade die punktualistische Polyphonie macht dieses Vorantreiben erst möglich, öffnen sich dadurch für einen mit zwei Händen spielenden Pianisten die Möglichkeiten, mehr als zwei Vektorebenen zugleich auszuführen. Sie verweist auch auf Glenn Gould, was noch zu erörtern ist.

ins absolut Offene zu entwickeln, kompositorisch grundiert ist. Von Exposition zu sprechen, wäre jedoch fast zuviel gesagt, beschränkt diese sich doch in aller Kürze und Komprimiertheit auf das erstmalige Vorstellen aller 13 Vektoren und der Art und Weise, wie sie morphologisch-prozessual gerichtet sind. Drei wesentliche formale Entwicklungslinien – auch Ebenen zu nennen, die freilich sich polyphon verhalten und zusätzlich dissoziieren – sind zu Anfang vorgestellt: die Vektoren, die Polyphonie in ihrer polymorphen Dimension und die Ebene der virtuellen Akkorde. Mahnkopfs kompositorische Vorgehensweise ist dabei äußerst konsequent und überläßt nichts dem Zufall, ohne dogmatisch zu sein, denn Polyphonie und (vor allem harmonische) Materialdisposition erlauben im Sinne der Vieldimensionalität stets mehrere Wege der Fortspinnung, die sich aber immer auf das Vorangegangene beziehen lassen, jeglicher Beliebigkeit abhold. Die vorgeblich postmoderne Konnotation (Deleuze) des Sujets „Rhizom" wird durch diese Komposition eindrucksvoll widerlegt.

„Der Verlauf der Gesamtform (ca. 15 Minuten) ist eine [zielgerichtete, daher nicht kataloghafte] Konstellation von Perspektiven – sowohl dessen, was Polyvektoralität an sich hat, als auch einzelner Aspekte derselben bzw. des (reichhaltig dissoziierbaren) Materials."[27] *Rhizom* setzt sich aus neun Formteilen zusammen, deren Reihenfolge über eine das ganze Stück durchlaufende Entwicklungsschicht von Dissoziationsvorgängen wie polyphonen Konstellationen bestimmt ist, die aber auch zu benachbarten Formteilen kontrastierend auftreten können.[28] An die Stelle der Reprise tritt eine große Steigerung ins Hyperkomplexe als „Aspekt-Kumulation alles bisher Dagewesenen".[29] Zwei auch in ihrer Länge fast identische Abschnitte, in deren Zentrum texturell Punktualisierungen stehen (T 34–45 und 104–116), umrahmen die eigentliche Durchführung. Dem ersteren gehen, je nach Auffassung, wie besprochen zwei Abschnitte (vielleicht zwei Teile eines einzigen) voraus, dem letzteren folgen zwei. Eine Formschicht ist also *Symmetrie*, eine weitere *kontinuierliche Entwicklung* im Sinn polyphoner und polymorpher Verdichtungen. Diese Entwicklung wird nur durch die an symmetrischen Stellen – diese Symmetrie erlangt bei konzentriertem und bewußtem Hören einen hohen Grad an Faßlichkeit – gesetzten punktualistischen Abschnitte unterbrochen. Die Gesamtform verläuft also mehrschichtig und konstituiert sich sowohl in ihrer symmetrischen Schicht als auch in ihrer Entwicklungsschicht. Damit sind wir im Denkansatz bei Beethoven angelangt, der als einer der historisch ersten Komponisten zu gelten hat, die Reihung und Entwicklung formal auf das Luzideste zu kombinieren verstanden. Auf ihn scheint sich Mahnkopf zu besinnen, indem er sich auf stetig polyphone Verdichtungen versteht, einer Polyvektoralität einer im Glenn Gouldschen Geiste Polyphonie höheren Grades, auch im Sinne einer „konsequent-radikale[n] Prozessualisierung aller Vektoren".[30] Keine vertikalen Strukturen sind in *Rhizom* formale Gliederungsmomente. „Als Vermeidung von Metrum oder gleichmäßigem Aufeinandertreffen von Anschlägen verschiedener Vektoren erlebt nur derjenige die Rhythmik bei *Rhizom*, der die Vertikale, also die Verbindungssäule zwischen Gleichzeitigem, in der Lotrechten sucht. […] Bei *Rhizom* hätte solches

27 Mahnkopf, *Polyvektoralität und das Paradigma Polyphonie* (Anm. 12), S. 15.

28 A. a. O., Tabelle Gesamtform, S. 17.

29 A. a. O., S. 17.

30 A. a. O., S. 18.

Vergleichenkönnen die Folge, daß die Rhythmen der einzelnen Gesten, wenn sie zugleich erklängen, addiert würden und die Unterscheidbarkeit der Vektoren [vielleicht nicht im Streichquartett!] verloren ginge. Vereinfachung der Rhythmik durch ‚lotrechte Vertikalen' hätte somit [eine] große Erschwerung des Polyphonieerlebens zur Folge."[31]

Obschon das Streichquartett für solch eine musikalische Konzeption als ein die einzelnen Morphologien maximal Dissoziierendes und zugleich transparent Abbildendes denkbar gewesen wäre, „führte die Forderung nach einem klanglich homogenen Kontinuum direkt zum Klavier als zu wählendem Instrument, dessen punktualistische Klanglichkeit (mit linearitätsindividuierenden Graden von molto-legato bis staccatissimo) zu einem Glenn Gould verpflichteten und wahlverwandten senza-pedale-Spiel führte".[32]

„Polymorphie [ist] die nächst höhere Stufe der Erscheinung des Polyphonen als eines Paradigmas von Musik überhaupt. Sie ist so betrachtet, manifest, was Polyphonie, in welchem Grad auch immer, latent war."[33] Spricht Mahnkopf dabei von „intradiskursiven"[34] Aspekten des diagonalen Hörens im polyphonen Satz, als einem Hören, welches gezielt untereinander verschobene Stimmen aufeinander bezieht (was sich auf die innere Diskursivität von Polyphonie und damit Polymorphie bezieht), liegt die Frage nach der Offenheit des Diskurses, der von Polyphonie ausgeht, auf der Hand. Sie liegt um so mehr nahe, weil *Rhizom* mit Dekonstruktion – also weiter mit der Verflachung der Hierarchien in der musikalischen Morphologie, der Polymorphie gleich – nicht nur nach Auffassung von Claus-Steffen Mahnkopf, sondern real konnotiert ist. Die Verflachung der Hierarchie geht mit der Gleichberechtigung der Vektoren einher, das traditionelle Korrelat wäre die Gleichberechtigung der einzelnen Stimmen. Das Prinzip Demokratie, hier sinnbildlich kompositorisch diskutiert, lebt in seiner Verwirklichung von der Diskursfähigkeit einer Gesellschaft. Polyphonie hebt diese Diskursfähigkeit auf musikalischer Ebene hervor. Eine Musik, die in ihrer Kernsubstanz diskursiv ist, hat angesichts ihrer Rezeption in einer Gesellschaft, in der allgemeiner Diskurs nicht gerade hoch entwickelt ist (wie in der gegenwärtig unsrigen), einen gesellschaftskritischen Ansatz – ob intendiert oder nicht, ist hier ohne Belang. Ihr Seinszustand emergiert die Forderung nach freiem, nicht diskriminierendem Diskurs, wie er ontologisch kulturell im Jüdischen[35] wie nirgendwo verwurzelt (Rhizom) ist. Dies ist ein zumindest nicht explizit ausgesprochener Teilgehalt von und in *Rhizom,* vom Komponisten explizit intendiert, weil dieser in Folge seiner Komposition gleich in mehreren Fassungen[36] eine Theorie der Polyphonie vorlegte. Hierdurch wird die Zentralität der Thematik für Mahnkopf, unabhängig von dessen subjektivem Interesse, eindrucksvoll belegt. Weiter

31 Der Pianist Till A. Körber, der die Uraufführung von *Rhizom* besorgte, in einem Brief an Claus-Steffen Mahnkopf, zit. a. a. O., S. 23 f.

32 A. a. O., S. 14.

33 A. a. O., S. 4.

34 A. a. O., S. 5.

35 Nicht umsonst hat das Jüdische die europäische Hochkultur wie kein anderer geistiger und geistlicher Entwurf maßgeblich geprägt, noch mehr: Ohne das Jüdische wäre eine Moderne, wie wir sie heute erleben, nicht denkbar.

36 Daß die (nahezu zehn Jahre) spätere und auch stringentere Fassung dieser Theorie nicht mehr mit analytischen Notaten zu *Rhizom* versehen war, unterstreicht Mahnkopfs Bedürfnis nach Verobjektivierung, eine Schrift mit Theoriencharakter, also eine Schrift mit Distanz zu sich selbst vorzulegen, eindrucksvoll.

erscheint die Frage des Diskurses als ein wichtiger Aspekt, der anhand anderer axiomatisch polyphoner Kompositionen interessant zu verifizieren wäre.

*

Mahnkopfs Faszination Glenn Gould gegenüber, die in *Rhizom* ihren Niederschlag fand, ist die Faszination des Staunens, die Faszination eines Unbekümmerten, eines in seiner Unbekümmertheit sich – fast naiv – entfaltenden urgründlich Kreativen an der Komplexität der Welt, ihrer zunächst unbewußt wahrgenommenen, später intellektuell verarbeiteten Kontingenz. Jene Komplexität zu ergründen, ihren Seinsgrund zu erfahren, bestimmte mit Sicherheit ebenso unbewußt, dafür aber um so mehr über *Rhizom*, das Bedürfnis, im ontologischen[37] Sinne „an die Wurzel" zu gehen, an den Seinsgrund dessen, was ist – und der ist die komplexe Vielheit der Welt geschichtsphilosophisch und jetzt. „Der Perfektionist Gould war [für Mahnkopf] ein musikalisches Genie, das, bevor es sich ans Klavier machte, die Werke lesend auswendig lernte und dabei seine klanglichen Vorstellungen entwickelte; der Körper und seine Motorik mußten dann diesem willfahren."[38] Und dies mit brennender Energie der Obsession: „Die künstlerische Extase, die Intensität des wahrhaft erfüllten Augenblicks war das Wort, mit dem Gould sein künstlerisches Selbstverständnis umschrieb. Musik war ihm nicht künstlerischer Sinnenreiz, Ausdruck wie immer bestimmter Gefühle oder körperlich motorische Spielfreude, sondern ein emphatisch Geistiges, dessen der Komponist, der Interpret und der Hörer gleichermaßen teilhaftig werden können."[39] Daher sieht Mahnkopf in Gould nicht nur den Schöpfer einer neuartigen Instrumentaltechnik, sondern auch einer gänzlich neuen individuierten, eigenwertigen Musikauffassung, im Sinne der kontingent in Bewegung befindlichen Eigenwertigkeit des Objektes gegenüber dem schöpferischen Subjekt. „Das (dem Klavier immer schon wesentliche) punktualistische Non-legato-Spiel zum Prinzip erhoben zu haben, ist Goulds instrumentale Leistung. Sein radikal polyphoner Ansatz [der ineinsgeht mit Mahnkopfs ontologischem Streben nach Ganzheitlichkeit], der gleichsam der Stimmenvielfalt [Rhizom: Vielheit der vektoriellen Konfigurationen] nicht müde wird, sein Bestreben nach Intensivierung des Ausdrucks durch Vergrößerung des Strukturellen [, … verändert] das Hören [u. a. …] in ein diagonales Hören"[40] profiliert individualisierter horizontaler Linien wie auch vertikaler Strukturen.

---

37 Claus-Steffen Mahnkopf hat sich Adornos Ablehnung des Ontologiebegriffs weitgehend zu eigen gemacht, jenes Begriffes, den Adorno der Tendenz eines „Positiven", mehr noch des Positivismus zeiht. Dem kann nicht uneingeschränkt gefolgt werden. In Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit* ist das Ontologische, verkürzt ausgedrückt, die Suche nach dem Seinsgrund. Gerade hierin liegt einer der Gründe für die epochale Bedeutung von Heideggers Philosophie, ungeachtet seiner tiefen Verstrickungen in die Irrtümer und institutionellen Verortungen in den Aporien seines geschichtlichen Ortes. Dies verstellt den Blick auf den Wert seiner Philosophie noch weitgehend sogar bis heute. Aufgrund dieser, Heideggers, Verstrickungen konnte Adorno nicht umhin, sich im Gegenteil zu positionieren. Gerade dies macht seine Position zur Ontologie so problematisch, wie am Beispiel des Sujets „Rhizom" und Mahnkopfs diskursiver Herangehensweise in sowohl emotionaler als auch künstlerischer Hinsicht überaus klar aufzuzeigen ist.

38 Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik* (Anm. 2), S. 284 I.

39 A. a. O., S. 287 II.

40 A. a. O.

Mahnkopf, der in Gould „eine polyphone [damit diskursive] Begabung par excellence“[41] erblickt, erkennt in ihr einen auch für ihn fundamentalen Grund (in *Rhizom* ist dies die Polymorphie) von Goulds Musikalität. So erspürte Mahnkopf in Gould ein alter Ego, das Gould an Obsession nicht nachsteht, einen geistigen Bruder, mehr noch ein Vorbild, der den musikalischen Diskurs bis ins Metaphysische zu verfeinern verstand.

Glenn Gould ist gleich Claus-Steffen Mahnkopf ein radikaler Realist. Er ist deshalb ein radikaler Realist, weil er die Welt in ihrer Vielheit über das bloß Wahrnehmbare, ihren bloß empirisch-realistischen Teil hinaus – Realität als ein stets Kontingentes, stets in permanentem Wandel Befindliches und Variantes betrachtend – als Wirklichkeit sieht. In *Rhizom* entspricht dies der von der Vielheit der vektoriellen Kombinationen ausgehenden Mannigfaltigkeit, weiter der Vielfalt der möglichen von den Vektoren ausgehenden Dissoziationen in der Einheit des stets sich wandelnden Seins. Hier liegt in der subjektbezogenen Obsession (bei Gould der Interpretation) der Kairos des Voranschreitens und der Erweiterung zum Messianischen. Und dieser verobjektivierende Weg bis hin zum Messianischen – über das Metaphysische der Gouldschen Interpretation von „Bachs Goldbergvariationen in der Einspielung von 1982, Glenn Goulds ‚musikalischem Testament': ein irdische Gegensätze hinter sich lassendes ruhiges Ebenmaß, eine geradezu kathartische Ausgeglichenheit, sehr leise und dabei langsam und getragen gespielt, [… die] geradezu entsinnlicht und der Rhythmus ins Körperlose transzendiert wirkt“[42] – führt zu dem „vom Sozialen so jäh getrennten Einsamkeitssubjektivismus, [einer subjektiven Wahrhaftigkeit, die] wohl kaum Elemente eines opportunistischen Kokettierens mit dem ‚Es-sich-leisten-Können'“[43] enthält. Hier zeigt sich schon früh und eindrucksvoll die Sensibilität Mahnkopfs für künstlerische Befindlichkeiten, sein Verstehen- und Einfühlen-Können jener und in sie, einschließlich solcher in Grenzbereiche – Befindlichkeiten, die jenem ohne künstlerischen Kairos, ohne (emotionale) Selbsterfahrung, ohne Empathie, mithin dem Talentlosen generell verschlossen bleiben. Sie in das gesprochene, wenn nicht poetische Wort zu transferieren, sie nicht zuletzt mit *Rhizom* zu komponieren, heißt Reflexion, aus dem Intuitiven gespeist.

In der „Überfülle von Begleittexturen“ ergibt sich für Mahnkopf bei Goulds Interpretationen „ein polymorphes Labyrinth, dessen räumliche Tiefenwirkung ein Hören überfordert“[44] und das zugleich über ein Äquivalent in *Rhizom* verfügt, den zehnten Vektor, welcher (siehe oben) seinen spektralen Schirm, ins Unendliche gerichtet, aufspannt. Dadurch wurde Mahnkopf möglicherweise zu diesem Vektor inspiriert, aber auch aus ande-

41 A. a. O., S. 285 II; dazu weiter: „Auch die Melodisierung eines ansonsten nicht Melodischen ist für seinen polyphonen Ansatz wesentlich: Gleichzeitiges etwa, oder rhythmische Koinzidenzen in der Zweistimmigkeit, trennte er mitunter arpeggierend, auch wenn dies der Notentext nicht vorsieht. Folge davon ist, daß die latente Struktur, etwa der innere Aufbau eines Akkordes, offengelegt und gleichzeitig linearisiert wird“ (a. a. O.). Hier offenbart sich schon früh Mahnkopfs dekonstruktiver Gedankenansatz, der Ansatz, der Gould intuitiv geleitet haben mag.

42 A. a. O., S. 282 I; der Begriff der Transzendenz, Adorno wohl in Ableitung seiner Haltung zur Ontologie, denn beide hängen über die Metaphysik untrennbar zusammen, ebenso suspekt, ist eine unveräußerliche Kategorie des Wirklichen außerhalb unserer Vorstellungskraft, ragt es in das nichtende Nichts (Heidegger) des Jenseitigen, über unsere Physis (Mahnkopf: „geradezu entsinnlicht“, im Entmaterialisierten verobjektiviert und damit eben transzendent) hinaus.

43 A. a. O.

44 A. a. O., S. 287 I.

rem Grunde: Mahnkopf nutzt die Auseinandersetzung mit Goulds „Manierismus" als einer Befindlichkeit zur Hinterfragung seines eigenen Komponierens: Manierismus[45] erscheint als Befindlichkeit, wonach „der Autor im Werk sich selbst reflexiv, neben dem eigentlichen Stoff, zum Gegenstand der Reflexion macht".[46] Dies war sicherlich beim frühen Mahnkopf – inzwischen hat er sich davon weitestgehend emanzipiert und damit auch vom Einfluß seines hauptsächlichen Lehrers – auf sehr subjektbetonte Weise der Fall, aber um so mehr traf und trifft es, wenn auch mehr oder weniger subtil, auf Brian Ferneyhough[47] zu. Der Gould-

45 Den Begriff des Manierismus gebraucht Mahnkopf richtigerweise niemals als Epochenbegriff. Dessen weitverbreitete, in jeder Hinsicht falsche, da invariante Anwendung ist zudem eine auch terminologische Unsitte, seine ästhetische Bedeutung ignorierend, die sich seit dem 18. Jahrhundert permanent in der Kunstgeschichtsschreibung bis zum heutigen Tag, an Adorno, Benjamin, quasi philosophisch am 20. Jahrhundert vorbei, erhalten hat. Selbst der Doyen der phänomenologisch, die Kunstgeschichte geschichtsphilosophisch ergründenden Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts, Erwin Panofski, hatte zur modernen, da kontingenten Auffassung, wonach Manierismus die Umschreibung eines „künstlerischen Zustandes" ist, ein mehr als gespaltenes Verhältnis. Sogar der Zustandsbegriff ist in gewisser Hinsicht problematisch, weil er etwas suggeriert, das sich nicht in Bewegung befindet. Von Manierismus als Zustand des *Übergangs* kann allenfalls aus der Sicht der Rezeption gesprochen werden, wobei dem Begriff des Übergangs Bewegung immanent ist.

46 Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik* (Anm. 2), S. 282 II; hier wird deutlich, daß der Weg zur Selbstreflexion, hier absichtsvoll in einen anderen Kontext gestellt, im Sinne einer Verobjektivierung des Obsessiven hin zum Messianischen, obzwar als Notwendigkeit erkannt, noch ein weiter zu sein scheint. Die Selbstreflexion des Künstlers ist nicht primär der Sache des Objektes (Werkes) zugewandt, so daß in letzter Konsequenz, hat das Werk nicht die Kraft eines Eigenwertes, das Objekt seines Gehalts (Hegel) entäußert wird.

47 Gerade seine Affinität zu Wittgenstein ist der Schlüssel zu Brian Ferneyhoughs Denken im Positiven. Seine Position steht dem Positiven bei Wittgenstein und anderem Positiv-Empirischen ambivalent gegenüber, das wegen der diesem eigenen systemischen Ordnung und der damit wahrnehmbaren Überschaubarkeit, die nur Schein ist, eine große Faszination auf ihn ausübt, ja ihm Halt und Geborgenheit zu vermitteln vorgibt. Diese Ambivalenz speist sich aus dem Gespür eines Künstlers, wie Ferneyhough einer ist, für die Diskontinuität seines künstlerischen Gegenstands, aus der dadurch folglich zumindest unbewußt als brüchig empfundenen Positivität. Eine positive Affinität ist jene der Identifikation mit dem Seriellen als musikalischer Eigenlogik. Dies bedeutet ineins eine Verabsolutierung des Quantifizierbaren, welches dem Seriellen als rigorosem ästhetischen Konzept, als systemisch geschlossenem Konstrukt, absolut gesetzt, zu eigen ist. Gerade *Rhizom* ist in seiner polymorphen Offenheit und zugleich Verbindlichkeit das extreme Gegenstück dazu, und nicht nur wegen dessen geistiger Verortung. Von dieser fast dogmatischen Position hat sich Ferneyhough über lange Zeit nur sehr schwer zu lösen vermocht. Hier könnte nochmals *Seven Stars* für Orgel (zur Frage der Polyphonie in *Seven Stars* vgl. Mahnkopf, *Theorie der Polyphonie* [Anm. 21]) angeführt werden, in dem die komplexistische syntaktische Systematik radikal und konsequent durchgezogen wurde, und dies unter Inkaufnahme einer Überforderung (der Repetierfähigkeit der Orgel), wodurch (und durch das systemische Primat als einem Abstrakten) sich die etwa in einer Streicherversion des Stückes durchaus abbildbare Morphologie völlig verflüchtigt und damit ad absurdum geführt wird. Oder in *Carceri d'Invenzione*, wo der Titel (den Zerfall der musikalischen Morphologie unbewußt als Allegorie einführend) fast eine Art Ferneyhoughscher Manierismus erheischt, sieht man vom Teil des Werkzyklus *Superscriptio*, dem faszinierenden Piccoloflötenstück einmal ab – ein Manierismus, der absolut nicht mit dem aufgezeigten Begriff Mahnkopfs korreliert, da er ein abstrakt serieller ist (vgl. hierzu auch: Claus-Steffen Mahnkopf, *Über das Messianische in der Musik*, in: ders./ Younghi Pagh-Paan, *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit* [= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen], Bremen 2004, S. 64). Daß es in Ferneyhough seit langem kräftig brodelt und daß Ferneyhough, dem Integrität im unaufhörlichen Ringen um „seine" Wahrheit niemals abzusprechen ist, nicht stehen bleibt und künstlerisch kontingent fortschreitet, beweist seine Benjamin-Oper *Shadowtime,* entstanden 1999 bis 2004, also deutlich nach Mahnkopfs *Musik*theater *Angelus Novus*, dem dialektischeren, diskursiveren und dramaturgisch/episch moderneren Ansatz. Sie ist von großer emotionaler Wucht, einer Wucht, die mit ein Befreiungsschlag zu sein scheint. Immerhin ist schon alleine die Hinwendung zu einem solchen Sujet für Ferneyhough bemerkenswert. Dennoch gibt es

sche Pointillismus[48] (in *Rhizom* sind es die elliptischen Pausen) ist überhaupt die notwendige Voraussetzung zur Möglichkeit einer Entfaltung eines „strukturellen Manierismus", wie ihn Mahnkopf bei Glenn Gould und damit bei sich selbst ausmacht.

„Manieristisch ist auch sein [Goulds] Spiel selbst. Gould benutzte einen von ihm zu Zwecken der verbesserten Klangtransparenz präparierten Steinwayflügel, bediente sich des Pedals selten und sehr dezent. […] Das der Musik Wesentliche ist ein Inneres, Intensives, nicht ein Äußeres, das durch akustische Mittel verstärkt werden muß."[49] Und wichtig ist zu wissen, warum vor allem er es so tat und wie er ein solcher Art transparentes und zugleich strukturell dichtes Spiel zu erreichen suchte: „Das Non-Legato-Spiel garantiert somit zweierlei: Klarheit des Klangbildes und farbliche Differenzierung"[50], zumal es Gould auf solche Weise verfeinerte, daß sein Spiel Melodisches keinesfalls zerrissen erscheinen ließ. Es läßt darüber hinaus Raum für die Ornamentik als strukturelle Vielheit, gleich den Vektoren in *Rhizom*. „Die Ornamentik erweitert und verfeinert Gould über die im Barock üblichen Rhythmisierungen hinausgehend, auf komplexere Art, was zu eigenständigen Gebilden auf engem Raum führt. […] Ein subtil artikuliertes Ornament ist für ihn ein Teil der Melodik, kein Schmuck, sondern ein strukturell Notwendiges. […] Gemäß der Autonomieästhetik, die alles Nichtfunktionale verbannt, weil es die Integralität des Gefüges zu zersetzen droht, funktionalisiert er das Schmückende, indem er die einzelnen Ornamente ‚re'-komponiert und sie behandelt, als seien sie ebenbürtige Momente der Struktur."[51] Manierismus, kritisch gedacht, beschreibt gemeinhin einen Prozeß des Zerfalls am Ende einer Epoche mit deutlicher Tendenz zum Kunstgewerblichen. Die „Maniera", in der jeweiligen Hochblüte vor ihrer eigenen Erstarrung eine von Geist und Gehalt durchdrungene ästhetische Übung, erscheint im Manierismus derselben entleert. Insofern ähnelt solcher Art moderner Manierismus der Postmoderne. Hier aber postuliert Mahnkopf etwas gänzlich Unterschiedliches, indem für ihn in *Rhizom* das scheinbar Schmückende (etwa die dissoziierende Trillerschichtung) aus dem katharsischen, ihn offensichtlich existentiell prägenden Jugenderlebnis „Glenn Gould" heraus, Teil der komplexen (nicht komplexistischen) und, ineins mit dem

---

einen entscheidenden Unterschied zu Mahnkopfs *Angelus Novus.* Musik*theater nach Walter Benjamin*: *Shadowtime* beschreibt narrativ Benjamins Flucht in den Tod als empirischen Sachverhalt und bleibt bei aller Emotionalität einem Positiven verpflichtet, welches die Tragik des Geschehens illustrierend verdoppelt, ja durch die Wucht der Emotionalität verdreifacht, damit mehr dem aristotelischen Theater verpflichtet und somit ambivalenter, als es dieser Oper zugunsten eines emphatischer hervorgebrachten Epischen gut täte. Und wenn es eine Dialektik in Ferneyhoughs Oper gibt, dann nur eine positive, aus der vorhegelischen Zeit des Idealismus hergeleitete, die der Komplexität der Figur Benjamins unter einem diesen beschreibenden (linearen) Aspekt geschuldet ist. Doch ein positiver Ansatz ist einem Sujet zu Benjamin nicht gemäß.

48 Glenn Goulds Interpretationsmethode einer punktualisierten Polyphonie entsprang seinem Bedürfnis nach Hervorhebung eines jeden einzelnen Tons aus dem „Fluß" Bachscher Polyphonie als geistige Übung. Indem sich dieser Interpretationsansatz zur geistigen Konzeption verdichtet, sie also gar auf andere Musik als die Bachs, gar auf die Musik anderer geschichtlicher Orte anwendbar, übertragen wird, erfolgt Aneignung des Fremden (fremde Musik) nicht durch Adaption, sondern über deren geistige Durchdringung. So kann (interpretations-,) stilbildend von Glenn Goulds Musik gesprochen werden. In *Rhizom* realisiert sich die Punktualisierung einerseits über die elliptischen Pausen, aber auch über die Dissoziation der Hervorhebung des einzelnen Tons im Kontext des polymorphen Ganzen.

49 Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik* (Anm. 2), S. 283 I f.

50 A. a. O., S. 284 II.

51 A. a. O., S. 285 I.

Sujet, der gehaltlichen Struktur der Komposition, also Teil der kompositorischen Kernsubstanz ist. Er postuliert somit einen gänzlich anderen, einen gänzlich substanzielleren Manierismusbegriff, der das Manieristische, wenn es nicht schon zum ästhetischen Kernbestand einer Komposition zählt, zum absolut Notwendigen im Sinne des Objektes erhebt, zu einer autonomen Größe, zu einem Eigenwert (siehe unten) im Sinne des musikalisch Autonomen. Dieser Ansatz war, obschon in den 1990er Jahren bedauerlicherweise weitgehend unbeachtet, gänzlich neu und ist überaus fruchtbar. Er ist in *Rhizom* kompositorische Realität, nicht nur, aber auch als Hommage an Glenn Gould. Das Manieristische wird so gesehen konstruktiver Teil des festgestellten radikalen Realismus. Seine Notate zu Glenn Gould, nach und in Verarbeitung der Komposition *Rhizom* entstanden, sind Mahnkopf indirektes Schreiben in eigener Sache. Glenn Goulds Obsession ist unzweideutig Mahnkopfs eigene. Das Feuer von Goulds Messianismus scheint zweifellos auch bei Mahnkopf zu brennen. Mahnkopfs Aufsatz zu Gould kann als zusätzlicher analytischer Eigenbeitrag des Diskurses über *Rhizom* verstanden werden.

Mahnkopfs Faszination und Staunen über Goulds Genie ist ein fassungsloses Staunen in fast naiver Bewunderung des Phänomens Musik allgemein, dem der werdende Künstler Mahnkopf sich unbekümmert zu nähern vermag, unwissend, in welches Risiko er sich begibt, es aber in seiner Unbekümmertheit und kindlichen Obsession in Kauf nehmend, und damit ausschließlich emotional. So nährt sich sein Staunen[52] als Jugendlicher an Mozart, an seinen Sinfonien A-Dur, KV 211 und g-moll, KV 183. „Ich habe sie immer wieder, dutzende Male, gehört, ohne satt zu werden, ohne daß das Staunen verflogen wäre."[53] Es nährt sich an Mahler und seinem universal Gigantischen, und auch an einer so altehrwürdigen Figur wie John Taverner, und gibt damit zugleich Zeugnis über die Weite von Mahnkopfs nicht nur emotionalem Horizont und darüber, daß er schon als Kind ein Gespür von Wahrheit und ein Gefühl gegen das fassadenhaft Manierierte entwickelte. Staunen hat etwas mit tiefer Emotionalität zu tun. Entscheidend ist für ihn das „zweite Staunen"[54], wie er es nennt, wo Staunen in unbändige und entfesselte kindliche und jugendliche Neugier umschlägt. Sie löst Reflexion aus, die ihn befähigt, Distanz zu sich selbst herzustellen, die ihn befähigt, in Anfängen analytisch sich seinem Gegenstand des Staunens zu nähern. Insofern ist sein Essay *Des Staunens nie genug …* ein zutiefst berührendes Dokument zu sich selbst. Doch das Phänomen „Glenn Gould" kriegt er nicht zu fassen: „Gould ist ein Charmeur des Rätsels."[55] So wird dieses Phänomen ihn über eine lange Periode der Reifezeit nicht mehr loslassen, bis er mit *Rhizom* im Jahre 1989 eine Quintessenz der künstlerischen Verarbeitung und Bewältigung zog, die ihn für eine Weiterentwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit öffnete. Daher ist dieses Werk für Mahnkopf auch biographisch ein Schlüsselwerk.

Von der Vorstellung des musikalisch Autonomen ausgehend, erscheint es fruchtbar, in einem kurzen Exkurs über die Frage des künstlerischen Eigenwertes bei Mahnkopf, wie auch bedingt allgemein, nachzudenken: Ein musikalischer Eigenwert erscheint zunächst als eine Wertigkeit, die sich etwa aus ihrem historischen Kontext (etwa wie hier der Manie-

52 Claus-Steffen Mahnkopf, *Des Staunens nie genug …* (Anm. 2), S. 22.

53 A. a. O.

54 A. a. O., S. 22 II.

55 A. a. O.

rismus), aus ihrem phänomenologischen Umfeld, aus ihren systematischen Bezugsgrößen sich entfernend, herausdestilliert oder -dissoziiert. Somit entfernt sich ein kontextgebundenes Etwas aus seinen gewohnten Rahmenbedingungen, auch aus seinem Rezeptionsfeld, und wird so zu einer musikalisch autonomen Größe, die musikalisch Axiome setzt oder, in einen neuen, zunächst individuellen Kontext gestellt, zum Eigenwert wird als einem individuierten Objekt. Eine Eigenwertigkeit künstlerischen Tuns bedeutet somit auch ein Tun, welches unabhängig von den Erfordernissen des Betriebs, jenen Obligationen des Außen, erfolgt, und dies sowohl musikalisch-ästhetisch als auch praktisch. Mahnkopf nennt dies „Eigenlogik“[56] mit Adorno und im Sinne seiner (Mahnkopfs) Vorstellung von autonomer Musik, die sich historisch (Adorno) und phänomenologisch (Mahnkopf), das heißt musikalisch inhärent, fortschreibt. Musikalische Eigenlogik und musikalischer Eigenwert sind als Begrifflichkeiten in ihrer Varianz breit aufgestellt. Mahnkopf wird sich, vor allem in der rationalen Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Glenn Gould“, zunehmend seines Eigenwertes bewußt, damit der Eigenwertigkeit messianischer Sujets zugleich (etwa jenem des „Angelus Novus“, auf welches seine Arbeit sich zunehmend, nicht nur programmatisch, sondern existentiell fokussiert). Indem er jene Eigenwertigkeit des Objekts erfährt, die sich zunächst als keine eines messianischen Substrats erweist, wird die Eigenwertigkeit seines Subjekts kontingent, nicht nur auf das Eigene als ästhetisch *allein Richtige* kapriziert, sondern im Blick auf Angelus Novus auf das gerichtet, was ungeachtet des gestaltenden Künstlersubjekts geschichtsphilosphisch ist im Sinne eines künstlerisch zu gestaltenden Objekts. Das Sujet des Angelus Novus soll von nun an für ihn im Zentrum stehen. Es gibt ihm den unbedingten Rahmen künstlerischen Gestaltens und des Darüber-Schreibens vor.

Zunächst schien es so, daß sich Mahnkopf in seiner frühen Obsession auf das eigene Schaffen allein konzentrierte, das er als das einzig Richtige erkannte. Dies läßt sich zuallererst an Mahnkopfs Schrifttum verifizieren.[57] Daher dazu einige kurze Bemerkungen: 1998 erschien eine bemerkenswerte Streitschrift von außerordentlich kreativem Potential, von handwerklich außerordentlich solider Argumentation und Beweisführung, die aber zugleich auch über viel Sprengkraft verfügte. Eine Schrift, die die ganze Wut eines obsessiven jungen Musikers und integren Intellektuellen, und das machte ihre Sprengkraft auf doppelte Weise deutlich, rational klug und überaus hellsichtig, mit Distanz des Schreibers zum Objekt und so die eigene Wut kanalisierend, aber dennoch engagiert dargelegt, herausschleuderte und schonungslos die Falsch- und Korruptheiten des Musikbetriebs bloßlegte. Die hysterische Aufgeregtheit des Betriebes war erheblich, was belegt, wie sehr der Autor recht hatte, wie schwer andererseits gegen diese Streitschrift anzuargumentieren war. Der junge Autor, Claus-Steffen Mahnkopf, nannte sie schlicht, fast provokativ, *Kritik der neuen Musik*[58], eine

56 Claus-Steffen Mahnkopf, *Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie*, in: Zeitschrift für kritische Theorie, 5. Jg., Nr. 9/1999, S. 37 f.; hier bedeutet Wahrheit mit Adorno im Sinne von künstlerischer Wahrhaftigkeit, „die immanente historische Bewegung der musikalischen Eigenlogik auf den Punkt“ zu bringen, und bezüglich der Zweiten Darmstädter Schule führt Mahnkopf dazu, exemplifiziert an deren prägender Figur Brian Ferneyhough, weiter aus, „daß die Postmoderne so stark nun auch wieder nicht ist, die Eigendynamik des Hegelschen absoluten Geistes aufzuhalten“.

57 Diese Frage erschöpfend zu behandeln, müßte einer weit umfangreicheren Arbeit vorbehalten sein, die den Rahmen des hier Vorgesehenen weit übersteigen dürfte. Dennoch schält sich bei diesen Notaten eine Tendenz heraus, die durch eine solche Arbeit Bestätigung erfahren würde.

58 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998.

Schrift, die auch aus der Sicht des Verfassers damals überfällig war. Doch es gab zwei entscheidende Aspekte, die diese Schrift entscheidend entwerteten: Der berechtigte Protest gegen die Methoden von Planungen von Festivalprogrammen gipfelte in der kontraproduktiven Feststellung, daß Festivals wie Donaueschingen eigentlich obsolet geworden seien und deshalb zur Disposition stehen müßten. Das konnte – das geschah auch vielfach absichtsvoll fälschlicherweise – dergestalt aufgefaßt und dreist unterstellt werden, daß Mahnkopf diese Forderung lediglich vordergründig erhöbe, weil er auf solchen Festivals keine Aufführungschancen seiner Werke erblickte. Sterile Aufgeregtheiten und ein Sturm der Entrüstung waren denn auch die – heuchlerischen – Reaktionen. Der zweite Aspekt betrifft das letzte Kapitel dieses Buches, welches mit dem Untertitel *Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts* versehen ist. Hier forderte Mahnkopf eine völlig andersartige Musik der Zukunft, die sich aber – leider – viel zu sehr auf Ferneyhough und vor allem seine eigene Musik kaprizierte. Seine Freunde (der Verfasser eingeschlossen) reagierten mit großem Verständnis, aber auch mit Betroffenheit angesichts der Tatsache, seinen Gegnern solche offenen Flanken zu bieten, ihnen eine billige Gelegenheit, die keiner geistigen Anstrengung bedurfte, zu verschaffen, einen sachbezogenen Diskurs von vornherein abzuwürgen. Der Titel des Buches ist selbstbewußt und raumgreifend und zeugt von einem hohen Anspruch. Aber Mahnkopf löst diesen Anspruch ein, sieht man einmal von den beiden angedeuteten einschränkenden Aspekten ab. Schon in diesem Buch ist von Benjamin die Rede, jenem Sujet, welches Mahnkopf später so sehr befruchten und in seiner Kreativität vorantreiben sollte. Das Verständnis betrifft die Obsession eines jungen Künstlers und die dieser Obsession immanente Egozentrik, über den Anteil an Betroffenheit ist nicht produktiv zu reden. Kreativität jedoch erfordert Raum zugleich und ein hohes Maß an Radikalität und innerer Konsequenz, damit radikale Ich-Bezogenheit in ihrer Konzentriertheit auf nur das Einzige: das zu schaffende Werk. Und wie sehr nimmt es die Seele des Künstlers in Anspruch, wie sehr besetzt dieses Werk ausschließlich alle Facetten des Innenlebens des künstlerischen Subjektes, sonst wäre es ja nicht obsessiv. Wie muß ein junger Künstler, von innerer Notwendigkeit getrieben, alle Anstrengungen in Kauf nehmen, sich bezüglich seines Innersten, und außen, nicht selten im Kampf zu positionieren. Da ist ihm der Blick auf das Allgemeine, auf das Metaphysische oft verstellt, auf das, was ist, sofern es ihm nicht im eigenen Werk begegnet. Das war für Mahnkopf im Blick auf Glenn Gould mit *Rhizom* der Fall. Und jedes erschaffene Werk eröffnet die Chance zur Selbstreflexion, gespeist aus den Erfahrungen seiner Erschaffung, eines Erfühlens und Erleidens, eine Chance, die Mahnkopf von nun an konsequent nutzte. Solche daraus resultierende Egozentrik ist produktiv, sie ist somit legitim. Ein produktiver Künstler darf und muß so sein. Deren Ineinssetzung mit narzißtischer, sich also im Selbstzweck, Selbstfindung und Selbstbespiegelung ergehender und um sich selbst kreisender Egozentrik, wie sie, nicht einhergehend mit Kreativität und einem visionären Ziel, sehr häufig der Fall ist, selbst wenn schnöde Zweckhaftigkeit vorherrscht, ist das Geschäft des *Petit Bourgeois*. Auch das vorschnelle Hantieren mit entsprechenden Vorwürfen, die die Seele des Komponisten Mahnkopf nicht selten verletzten und beleidigten, ist beckmesserisches, besserwisserisches Spießerhandwerk. Daher lohnt, wie anfangs ausgeführt, nicht die Beschäftigung damit.

Ein weiteres Buch Mahnkopfs bedeutet gegenüber dieser ersten wichtigen Schrift einen Quantensprung in Richtung Verobjektivierung seines Tuns: *Am Beginn des 21. Jahrhun-*

derts.[59] Nicht weniger radikal ist der Befund. Noch immer spricht Mahnkopf zwar von „meiner Musik", die „den Anschluß an die Tradition der Meister und Meisterwerke [zu hinterfragen wäre: was ist das?] gewinnen"[60] soll. Aber nur noch einmal und nur hier! Das geschieht weit dezenter, fast bescheiden, sich selbst zurücknehmend, in Demut gegenüber der Musik, nicht gegen andere fordernd. Das Buch ist eine Liebeserklärung an Adorno. Doch mit dem Kapitel über Adorno, das seinem Menschenbild gewidmet ist, wird deutlich, daß die selbstbezogene Obsession vor dem Blickwinkel des Humanen als einer messianisch zu nennenden Utopie zurückzuweichen beginnt, die später mit dem Bild des „Angelus Novus"[61] in seiner ganzen Vielheit, verwurzelt in *Rhizom*, mehr und mehr in den Mittelpunkt rückt. Eine zentral den Verlust der Humanität konstatierende Schrift ist ihm dabei von immer größerer Bedeutung: Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*[62], zitiert auf Seite 13 dieses Buches, eine Schrift, die ausgehend vom Menschenbild des Idealismus über die Dialektik der Aufklärung, teils in ihrer Vorausschau sehr pessimistisch, ein leidenschaftliches Plädoyer für den verlorengegangenen Humanismus formuliert. Diese Utopie greift als Vision bei Mahnkopf Raum, so daß er sich mehr und mehr von geschlossenen Denkansätzen (etwa linearen politischen rechts-links-Schemata, parteipolitisch eingeengt, verengten Theoremen konkretistischer Einzelreligionen) verabschiedete, die alle keine Antworten auf das universale Bild des *Engels der Geschichte* („Das ‚Positive' am Fortschritt – die Kraft von Stürmen – entpuppt sich als immerwährende, akzelerierend zunehmende Katastrophe, die mit der Vertreibung aus dem Paradies – materialistisch umgedeutet: mit dem Anheben okzidentaler Rationalität – muß eingesetzt haben: Destruktion [nicht Dekonstruktion] ohne würdigen Wiederaufbau und Tod ohne wahres Angedenken"[63]) zu geben vermögen. Aus solchen Stoffen entsteht Ideologie, gleichwie aus selbstbezogenen Egoismen und selbstreferentiellen Strukturen, nicht zuletzt in der Absicht, diese zu kaschieren. Sie werden von ihm als Bedrohung wahrgenommen, den Blick auf seine Ideen und Utopien zu verstellen, deren approximative Gestaltwerdung, deren Metagehalt in der großen messianischen Idee der Humanità, des kritischen Diskurses aller Verwerfungen, die diese Idee, eine Reise auf eine im Unendlichen befindliche Zielvorstellung, behindern. Der Weg zu dieser Idee über diesen Diskurs, zu dem zentral das *Musik*theater *Angelus Novus* zählt, ist dekonstruktiv im Sinne einer polymorphen, dialektischen, auf Verobjektivierung ins Offene hinzielenden Diskurskultur.

Angelus Novus ist ein radikal nichtnarratives Arrangement von Tableaus, nicht so sehr Szenen, verschiedene Blickwinkel des Sujets, über das Beschreiben weit hinausgehend, diese diskursiv behandelnd. In *Angelus Novus* ist „der letzte Rest von Narration getilgt […]. Auch wird hier kein Text vertont (was angesichts der mir ‚heiligen' Benjamin-Texte fast ein Fre-

59 Claus-Steffen Mahnkopf, *Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel der Menschen?*, hg. v. der Accademia Tedesca Villa Massimo, Rom 1998.

60 A. a. O., S. 52.

61 „Angelus Novus" als Sujet in seiner ganzen Metaphysik rückt in diesem Buch erstmals ins Zentrum der Betrachtungen; vgl. dazu: a. a. O., S. 10 ff.

62 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bde., München 1992.

63 Mahnkopf, *Am Beginn des 21. Jahrhunderts* (Anm. 59), S. 10 f.; knapper als in diesem Zitat mit seinen eigenen Worten ist die spätere, messianische Vision Mahnkopfs nicht zu formulieren, die – so ist unschwer vorauszusagen – sein gesamtes künstlerisches Leben bestimmen wird.

vel wäre); und erst recht gibt es keine kämpfenden bzw. liebenden und sterbenden Antihelden. [*Angelus Novus*] ist Musiktheater mit besonderem Schwerpunkt auf der Musik. Als Gattungsbezeichnung möchte ich, typographisch, *Musik*theater vorschlagen (und dies in Absetzung zu Theatermusik, die zeitgenössische Oper allermeist ist).“[64] Damit und mit dem Sujet immanent innewohnender Dialektik geht *Angelus Novus* weit über das von Brecht konzipierte und entwickelte Epische Theater, seine nichtaristotelischen Elemente mit eingeschlossen, hinaus, welches durchaus noch narrative Elemente (Antiheld) einbezieht. Die Tableaus sind so radikal als selbständige inhaltliche Einheiten konzipiert, daß sie durchaus auch als einzelne kurze Musiktheaterstücke denkbar wären, in ihrer Reihenfolge vertauschbar. Doch *Angelus Novus*' formale Konzeption ist die eines offenen Rondos, worin sich Instrumentalteile mit jenen der dominierenden menschlichen Stimme (als gehaltliches Signet einer alles übertreffenden Humanità) abwechseln. Das Messianische des Sujets trennt sich axiomatisch von der Individuation des Komponisten Mahnkopf. Seine Metaebene dekonstruiert den individuellen Messianismus, der schon weit über das persönliche Obsessive hinausreicht. Dies erweist sich in der Folge bei Mahnkopf als immer nachhaltiger. In seiner ungeheueren Weite, in seiner grenzenlosen Sicht der Ambiguität menschlichen Seins, seine Aporien umschließend, darin ist *Angelus Novus* dem Sujet der *Comedia Divina* Dantes (der auch in *Inferno* von Peter Weiss sein Auftreten hat, siehe dazu unten) auf Augenhöhe. „Man mag *Angelus Novus* ein ‚Musiktheater der Zumutung' nennen. Zumutung ist hier in allen ihrer drei Bedeutungen verstanden: als etwas Anstrengendes, als Unterstellung, daß das Publikum einer solchen Anstrengung gewachsen ist (ja sie sogar eigentlich wünscht), und als Provokation. Kunstmusik heute (und erst recht eine Musiktheaterproduktion) ist angesichts ihrer totalen Unverträglichkeit mit den kommerziellen Prinzipien, die sämtliche Bereiche unseres Lebens inzwischen kolonialisiert haben, derart aufwendig, daß nur radikale Lösungen einen Sinn haben.“[65] Es ist eine Zumutung für alle selbstverliebten Narzißten. Somit wird die Integrität des Sujets zur Herausforderung an den Musikbetrieb, die zur Integrität des schöpferischen Sujets wiederum permutiert. Eine verobjektivierte Integrität solcher Art ist die Unverträglichkeit mit dem Kommerziellen und somit ein humanes Projekt. Wieder verarbeitet Mahnkopf nach der Arbeit am *Angelus Novus*-Thema, was ihm ein Wendepunkt in seiner Entwicklung erscheint, seine Erfahrungen schriftlich. In seinem nun folgenden Buch *Kritische Theorie der Musik* gelingt es ihm erstmals, seine nun gänzlich von persönlichen Präferenzen befreiten Gedankengänge als Fragestellungen von allgemeiner Relevanz zu formulieren. Dadurch erlangte dieses Buch eine Bedeutung, die das Denken über Neue Musik nachhaltig verändert und in neue philosophische und ästhetische Kontexte stellt. „Da Kunst für Mahnkopf ebenso mit Wahrheit wie mit Kritik zusammenhängt, bildet die intellektuelle Auseinandersetzung einen unverzichtbaren Bestandteil seines Künstlertums.“[66]

---

64 Claus-Steffen Mahnkopf, *Der Angelus-Novus-Zyklus*, in: *Schrift – Bilder – Denken. Walter Benjamin und die Künste*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2004, S. 234 f.

65 A. a. O., S. 238.

66 Julia Spinola, *Komplexistische Engelsmusik – Claus-Steffen Mahnkopfs „Angelus Novus“ als Musiktheater der Zumutung*, in: *Schrift – Bilder – Denken*, a. a. O., S. 242.

Aus *Angelus Novus* erwuchsen die beiden epischen Stücke *Angela Nova* für Sopran und Ensemble und *Angela Nova 2* für Sopran solo. Hatte somit Mahnkopf der Singstimme in *Angela Nova* noch ein Ensemble beigestellt, radikalisiert sich seine Sicht von *Angelus Novus* weiter auf dessen Kern, auf die apokalyptische Vision der Kernschmelze als ein unumkehrbar Scheinendes, unentrinnbar der Katastrophe des Fortschritts oder des Fortschritts in die Katastrophe ausgeliefert. Zwar zeichnet Brian Ferneyhough in *Shadowtime* ein Bild der Unentrinnbarkeit der Situation – Benjamin mußte auf dem Weg ins (faschistische) Spanien seinen Vichy-Häschern in Frankreich entkommen –, ein Narratives (der Antiheld Benjamin) und auch Illustratives bleibt indessen erhalten. Benjamins Leben war von der Dialektik des nach vorn Offenen bestimmt, sein Tod von der Widersprüchlichkeit des Ausweglosen. Bei Ferneyhough verstummt der Gesang nicht. Das Narrative bleibt als Restbestand des Biographischen, weiter als Restbestand des Subjektiven im Epischen der Situationsbeschreibung präsent. Das völlige Verschwinden des Narrativen in *Angela Nova*, auch der Verständlichkeit des Textes, bedeutet die Konzentration auf das Wesentliche, den Kern, die menschliche Stimme[67] (es gibt fünf Ausdrucksaggregate[68], die sehr zur Faßlichkeit des Vortrags beitragen), die kahl, unmedial, ohne technische und elektronische Mittel, in ihrer Materialität offengelegt ist. Der Zusammenhang von Interpretation und Hermeneutik wird deutlich und bürdet dem Interpreten ein Maß an Verantwortung gegenüber dem Sujet auf, der sich der Komponist längst gestellt hat. Die Stimme, somit in ihrer Materialität verabsolutiert, dringt zugleich zum Kern des Sujets vor, ist in ihrer Materialität nicht nur Desiderat des Geistigen, sondern das Geistige als Gehalt selbst, steht für das Prinzip des absolut Humanen, was jener Katastrophe entgegensieht. Es steht das Absolute in ihr, frei von artikuliertem Text, frei von allem Überbau, frei von einer medialen Technik. Die menschliche Stimme als allumfassendes Äquivalent – in ihrer so weitgreifenden Ausdrucksstärke und -vielfalt – unseres so komplexen Seins gibt diesem Sein in ihrer Materialität, darin allen anderen Musikinstrumenten, noch mehr: Klangerzeugern emphatisch überlegen, seinen ihm entsprechenden Ausdruck. Stellt sich dieses Sein in Gestalt des *Angelus Novus* seiner existentiellsten nur möglichen Herausforderung, das scheinbar Unaussprechbare so auf ungemein poetische Weise in grenzenloser Weitsichtigkeit (Mahnkopf) auszudrücken, wie es dem Genius Benjamin vorbehalten war, so vermag dies nur in der menschlichen Stimme, in ihrem nahezu unendlich komplexen Facettenreichtum seinen – musikalischen – Ausdruck zu finden. Hierbei fügt jeder Interpret über das Möglich-Notierte[69] hinaus sei-

67 Drei relativ frühe Solo-Oboenwerke stehen bei Mahnkopf im Werkverzeichnis: *Monade, Gorgoneion* und *Solitude-Nocturne*, alle bis 1993 komponiert. Die Oboe gilt gemeinhin als vox humana. Sie ist als Solo-Instrument, sieht man einmal vom Klavier ab, in seinem Werkverzeichnis auffällig überrepräsentiert. Hier sind zweifellos zwei wichtige Elemente seines späteren zentralen Sujets antizipiert, *Angelus Novus* und die Humanità.

68 Diese sind: 1. Konsonanten bilden Phonemketten, 2. Vokalketten bilden Vokalisen, 3. phonemische Substanz verschmilzt sich zu Phonemklumpen, 4. Element des retrograden Durchgangs durch den Text, 5. Interpunktion des Textes wird zur virtuellen Syntax.

69 Zur Varianz des Musizierens vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*, Wien/Graz 2003 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 43), S. 58 f.

nen Anteil an wahrnehmbarer Hermeneutik[70] durch seine eigene Individuation hinzu. Die Materialität der menschlichen Stimme würde über den Text und das Narrative dematerialisiert, würde dadurch Ausdruck der Dekonstruktion des Materiellen (Materialen) im Sujet *Angelus Novus*. Angesichts von *Angela Nova 2* (für Stimme allein) wäre es kaum denkbar, etwa noch ein Osteroratorium mit Stimme oder gar mit Text zu komponieren, bedeutet Ostern die Auferstehung Jesu in ein existentiell dematerialisiertes, virtuelles Sein. Insofern hat hier Claus-Steffen Mahnkopf Axiome dahin gesetzt, in Richtung des Verstummens, was nach ihm nicht mehr möglich zu sein scheint. Durch die menschliche Stimme, die stets sich wandelnde Interpretation, eine Varianz, abhängig auch vom Raum der Darbietung, der sich als Vielheit der Räume ins Unendliche dehnt – hat sich die Musik absolut verobjektiviert und vom Subjekt ihres Schöpfers emanzipiert (nicht sich entfernend), dem messianischen Projekt, konkret der Utopie der Humanità, folgend.

Die Wiederherstellung einer Vorstellung von Humanità, einer vielfach, meist zynisch, als antiquiert denunzierten Vorstellung, schafft so die visionäre Freiheit des dekonstruktiven Ansatzes im Sinne von „Alles ist möglich", aber nicht „Alles ist sinnstiftend". Die Freiheit, ins Offene der Eternità zu sehen, manifestiert sich in der apokalyptisch scheinenden Katastrophe gleichsam als Utopie, in der Katastrophe, die nach vorn zwingt[71], und so in die Utopie des sich gleich der Hyperbel ewigen Annäherns an sie hineintreibt. Das scheinbar Tradierte (etwa das Polyphone) ist für Claus-Steffen Mahnkopf der Humus und die Maßeinheit des Fortschreitens, womit wir bei Walter Benjamin und, weitergreifend, in der Dialektik der Aufklärung angekommen sind. Claus-Steffen Mahnkopf formuliert es in seinem Programmheft zu *Angelus Novus* auf so einfache Weise und doch von eindrücklicher Präzision: „Das Wahre hat keine Fenster."[72] Will unter anderem sagen: Es richtet sich nicht nach Opportunitäten, nicht nach dem Zeitgeist. Diese Worte beziehen sich auf Daniel Libeskind, den allzeit möglicherweise visionärsten Architekten und führenden Dekonstruktivisten der Architektur, dessen Lebensvisionen große Schnittmengen mit jenen Mahnkopfs aufweisen. Sie beziehen sich auf das von Daniel Libeskind entworfene Jüdische Museum

---

70 Vgl. dazu: a. a. O.

71 Das Äquivalent zu einem messianisch zu nennenden Diskurs, wie er in und mit *Angelus Novus* erfolgt, welcher sich auf jene Frage des 20. Jahrhunderts konzentriert, auf die sich letztlich alles bezieht, ist sehr verkürzt ausgesprochen über den schon erwähnten epischen Roman *Die Ästhetik des Widerstands* hinaus das epische Theater *Inferno* (Peter Weiss, *Inferno. Stück und Materialien*, mit einem Nachwort v. Christoph Weiss, Frankfurt/Main 2003) von Peter Weiss. Peter Weiss verzichtet in *Inferno* radikal auf jedes narrative Element auch nur im Ansatz. (Auch) hier steht die *Shoa* im Zentrum. Von der Unkultur des Wegschauens, selbst beim Hinschauen, ist die Rede, von jener des Verdrängens, von der Industrialisierung apokalyptischer Vernichtung, von den Strukturen, die dahinterstehen, der positiven Dialektik der Zwangsläufigkeit, gleichsam wie in *Minima Moralia* von Theodor W. Adorno, nur zugespitzt (gleich Benjamin) auf das Unumkehrbare. „In *Inferno* hat sich das in Tendenzen manifestiert, die Einzigartigkeit der ‚Shoa' zu relativieren, indem ihr Besonderes dem allgemeinen anderer Formen von Gewalt untergeordnet wird", so Thomas Janssen, in: *Programmblätter zu Peter Weiss: Inferno, Szenische Lesung mit Musik (Babette Koblenz)*, Gartow 23. 01. 2011, Evangelisches Forum.

72 *Angelus Novus, Programmheft zum Musiktheater*, 7. Münchner Biennale 2000, hg. v. Münchener Biennale, S. 11; weiter führt er aus: „Alle drei [Adorno, Benjamin und Horkheimer] sahen sich dem schwärzesten Augenblick im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß gegenüber, einer Barbarei, die in Auschwitz und im Zweiten Weltkrieg gründete und von dem Land des Deutschen Idealismus, von Marx und Freud, der Großen Musik und des kategorischen Imperativs ausging."

in Berlin, jenes Museum ohne Eingangstür und ohne Fenster.[73] Sie beziehen sich auf das Felix-Nussbaum-Museum in Osnabrück[74], jenes Museum ohne Ausgang, in das man hineinschreitet in ein Nichts der Perspektivlosigkeit, in eine Auswegslosigkeit, der nicht zu entrinnen ist, außer durch Fortschreiten in jene Utopie, ins Metaphysische, in eine Leere (Void), die zum Fortschreiten zwingt, eine Dialektik der Katastrophe, der auch dadurch nicht zu entrinnen ist, daß durch den Eingang, nicht dafür vorgesehen, entwichen werden kann, sich der Verantwortung durch Wegsehen entziehend. Beide Museen verzichten auf Stilallusionen. Stil kann es auch nicht sein, alles befindet sich permanent in Bewegung. Die Museen sind (ohne Fenster in Berlin) Nichträume. Doch Stil setzt Raum voraus. Der virtuelle Raum im Nichtraum ragt ohne Grenzen in die Leere des Nichts hinaus. Er ist zugleich die Verräumlichung des Unendlichen. Der virtuelle Raum dekonstruiert den Nichtraum, die Metaphysis des Raums als messianisches Projekt die Leere. Der Nichtraum wird in *void* von Claus-Steffen Mahnkopf zu einer wesentlichen kompositorischen Aufgabe. „Eine Leere, die selbst entleert wurde. Eine Dekonstruktion, die selbst dekonstruiert wurde. Fragmentierung und Verlagerung kennzeichnen den Zusammenhang des Ganzen in diesem Unterfangen, denn das Ganze wurde ‚demontiert', um zugänglich zu werden, sowohl funktional auch intellektuell."[75] Funktional, um zugleich den Funktionsgedanken zu demontieren zugunsten der Metaebene Humanità als ontologische Kategorie, das ist die messianische Verortung Mahnkopfs jenseits und befreit von allem Utilitarismus seiner frühen Zeit. So führt *Rhizom* über *Angelus Novus* gleichsam folgerichtig zu *void,* dem großen im Entstehen begriffenen Zyklus, Wegmarken hin zu einem Gesamtwerk, beruhend auf einer kathartischen, zum Messianischen sich entwickelnden Idee, der geistigen und künstlerischen Bewältigung eines unfaßbaren, des 20. Jahrhunderts. „Und natürlich erkannte ich mich wieder, denn 1988, als das Jüdische Museum entworfen wurde, komponierte ich mein Klavierstück *Rhizom – Hommage à Glenn Gould*, das auf gleiche Weise mit versprengten [Void] und vektoralisierten Mikadostäben arbeitet."[76]

In der Programmnotiz zu *humanized void* für Orchester (2003–2007) heißt es: „Zentrales Thema ist ‚void', ‚Leere', Verlust, Abwesenheit, Löcher der Existenz, ganz analog zu Daniel Libeskinds ‚Voids' im Berliner Museum. Eine Ahnung von dem zu geben, was nun verloren gegangen ist, ist der poetische Ort dieser Komposition." Der *void-Zyklus* ist auf zehn Werke konzipiert, je zwei für Orchester, Gesang, Geräusch, Elektronik sowie Kammermusik. Fünf Werke, darunter das Orchesterstück *humanized void*, welches wiederum an die Vision Humanità als große, allgemein messianische anknüpft, sind vollendet. *Voiced void* liegen jüdisch-philosophische und talmudische Texte, gruppiert um König David mit alttestamentarischen Textanteilen, zugrunde. Void ist die Leere des Nichts nach der Katastrophe des Fortschritts, die sich im Bild des Engels der Geschichte manifestiert. Void ist die Leere des Nichts, das ins Unendliche hineinreicht, die Leere einer nach der beispiellosen kulturellen und geistigen Aporie gebrochenen Nation, die Leere der Ausweglosigkeit aus

73 Vgl. dazu: Mahnkopf, *Architektur und Neue Musik* (Anm. 9), S. 83.

74 Thomas Rodiek, *Daniel Libeskind – Museum ohne Ausgang. Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, Tübingen 1998.

75 Daniel Libeskind, *Kein Ort an seiner Stelle, Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, Dresden/Basel 1995, S. 87.

76 Mahnkopf, *Architektur und Neue Musik* (Anm. 9), S. 82.

dieser Situation. Void ist das Kainsmahl des kollektiven Brudermords, Void ist das Menetekel der vollständigen Zerstörung und Vernichtung einer lebendigen Diskurskultur der einstmals diskursivsten Gesellschaft, deren Humus ein hohes Maß an Gemütskräften mit einem Geistigen verband, was zu einem nicht unerheblichen Teil jüdisch geprägt war. Zur Erinnerung: Der musikalische Diskurs über die Polymorphie in *Rhizom* ist die implizite Forderung nach Wiederherstellung der Diskurskultur. Void ist das Menetekel einer diesbezüglich enthaupteten Nation, die – eine nicht zu übersehende Zeitstrecke – wieder, und nur über die Humanitas, in eine neue vergleichbare Rolle zurückfinden könnte. Dies ist die messianische Idee, die hinter *void* steht. Sie steht jenseits der Niederungen, in denen die Szene ihre Schlachten schlägt. Das macht diese Idee im metaphysischen Sinne integer, eine Integrität, die zum Gehalt von Void sich kristallisiert und die – über den Dingen stehend, von persönlichen Partikularinteressen frei – den Komponisten Mahnkopf auszeichnet, schon alleine weil er für diese messianische Idee brennt, sie ihm nahezu alleinige Triebfeder seines Schöpfertums ist.

In *void* dekonstruiert sich durch die Vision, durch die Utopie einer neuen Welt des Geistigen, der Humanitas, das, was „leer" hier ausmacht. Insofern und tatsächlich ist die Konzeption von *void* die eines Gesamtkunstwerks, ist sie einerseits jüdisch, andererseits, das macht ihre Weite aus, wagnerisch. So sehr Mahnkopf wagnerisch denkt – und *void* hat eine wagnerische Seite – im Sinne musikimmanenter Kategorien, so wenig läßt er sich inhaltlich und geistig in der Nähe von Richard Wagner verorten. So sehr ist er durch eine vom Jüdischen bestimmte Geistigkeit von früher Kindheit geprägt, von der differenzierten Vielgestaltigkeit, von der dialektischen Kultur des immanent Widersprüchlichen als schwebendem Gleichgewicht, als variantem Humus, aus dem ontologisch Schöpfertum erwächst, aus der Vielgestaltigkeit, die Glenn Gould über die Musik vorzeigt, die unendlich scheint. Daß der junge, bewußtere Künstler Mahnkopf sich von Benjamin, dem Entwurf einer Negativen Dialektik, dem Entwurf einer dekonstruktiven Philosophie, von der jüdischen Vielheit in der Einheit der Ratio – einengenden, geschlossenen Systemen, Ideologien abhold – sehr stark angezogen fühlte, ist nur folgerichtig. Wenn etwas an ihm *jüdisch* zu nennen ist, dann ist es nicht eine im engeren Sinne theologische Position, eine Glaubensfrage, sondern eine Geisteshaltung, die nicht zuletzt emotionale Triebfeder seines Schöpfertums ist. Diese emotionale Triebfeder verstand und versteht er stets hinter seinem sachlich ausgefochtenen Disput, diese gelegentlich auch sublimierend, zu verbergen. Er fand mit Francesca Yardenit Albertini, der jungen jüdischen Philosophin, seit 1998 zu einer sich auf das Ideale ergänzenden geistigen Symbiose, die beide – sie inspirierte ihn über die Philosophie und das Theologische, er sie über die Künste – so befruchtete, daß beide daraus die Kraft zu einer stupenden Produktivität fanden, die, panreligiös grundiert, von einer bewundernswerten geistigen Weite begleitet war. Diese wunderbare Symbiose wäre nicht möglich gewesen, wenn Mahnkopfs Denken und Fühlen verengter, nicht so tiefsinnig, eurozentrischer, deutschzentrischer, wagnerianerisch, eben durchschnittlicher gewesen wäre. Mit all dem hat er sich, ringend um seine Wahrheit, auseinandergesetzt, um seine Verortung mit deutlich weiterem Horizont vor allem über *Rhizom* zu finden. Der jähe Tod von Francesca Yardenit Albertini 2011 wird diese Symbiose nur für einen Augenblick innehalten lassen.

Barocke Moderne?
Passacaglia und Ornamentik in *Pegasos*

Johannes Menke

> „Die Tiefe eines Textes ist keine Dimension, die es zu untersuchen gilt, sondern eine prächtigere Farbe seiner Oberfläche."[1] (Nicolás Gómez Dávila)

Persönliche Vorbemerkung

Der folgende Beitrag ist der Versuch, eine ganz bestimmte analytische Perspektive auf ein Stück meines Freundes Claus-Steffen Mahnkopf zu gewinnen. *Pegasos* für Cembalo solo, gleichzeitig aber auch Segment des Polywerks *Medusa*, bietet wie jedes interessante Kunstwerk eine Fülle möglicher Anknüpfungspunkte. Ich möchte bewusst diejenigen aufgreifen, die mir aufgrund meiner Erfahrung und Biographie besonders nahe stehen. Mein Zugang ist damit ein dezidiert persönlicher und möchte die eigene Apperzeption reflektieren; er entspricht vielleicht gerade dadurch einem „menschlichen" Musikverständnis, welches Mahnkopf selbst als „Humanität der Musik" utopisch einfordert.

Es sollen nun zwei unterschiedliche eigene Erfahrungshorizonte zusammenkommen: Zum einen diejenige des Komponisten, der 1998 ein Studium bei Mathias Spahlinger an der Freiburger Musikhochschule aufnahm und der die komplexistische Tradition, in der Mahnkopf steht, zunächst als etwas Fremdes, ja Irritierendes erlebte. Zum anderen diejenige des Forschers und Lehrers Alter Musik, der ebenfalls 1998 seinen ersten Aufsatz zu Gesualdo vorlegte und seit 2007 an der Schola Cantorum Basiliensis historische Satzlehre unterrichtet. Ihm tritt in eben dieser sogenannten komplexistischen Tradition, ganz besonders aber in einem Cembalostück wie *Pegasos*, eine faszinierende hochmoderne Musiksprache entgegen, die paradoxerweise überhaupt nicht in Widerspruch steht zum Historischen, sondern ständig historische Elemente, Techniken und Denkweisen aufgreift, ohne jemals in einen nostalgischen oder historistischen Jargon zu verfallen.

Die auffallendsten historischen Momente in *Pegasos* sind die Verwendung des Cembalos, die differenzierte Anwendung von Ornamenten sowie die der Passacaglia entlehnte gereihte Formbildung. Vor allem die unüberhörbare und unübersehbare ornamentale Dimension, die allen Teilwerken von *Medusa* zu eigen ist, wirkt, wie ich meine, nach wie vor provozierend. Provozierend nicht nur für diejenigen Freunde der Neuen Musik, deren asketisches Ideal Anton Webern ist, sondern auch für den durchschnittlichen Geschmack des heutigen Mainstream. Der Kampf gegen das Ornament, der vor hundert Jahren einem Befreiungsschlag gleichkommen mochte und der in Adolf Loos' programmatischer Schrift *Ornament und Verbrechen* (1908) so unnachahmlich wie pathetisch eingefordert und dann im Bauhaus umgesetzt wurde, ist längst gewonnen: Wer heute klare Linien und glatte

1 Zit. nach: Till Kinzel, *Nicolás Gómaz Dávila. Parteigänger verlorener Sachen*, Schnellroda 2006, S. 35.

Oberflächen sehen möchte, muss nicht erst ins Museum gehen, es genügt bereits der Besuch bei Ikea. Wer heute für „klare Formensprache“ ist, bedient damit bereits einen ästhetischen Gemeinplatz.[2]

So dominant die ornamentfreie Reduktionsästhetik auch war und ist, so wenig kann sie behaupten, der einzig zentrale Strang der Moderne zu sein. Statt der geraden die gekrümmte Linie, statt der glatten die raue, textierte oder gefaltete Oberfläche: diesen Richtungsentscheidungen folgt ein anderer Strang, den der Philosoph Gilles Deleuze in seinem Buch *Die Falte*[3] in einem epochenübergreifenden Sinn als „barock“ definiert hat. Bei Deleuze gibt es keine emphatische Abgrenzung der „Moderne“ von der „Tradition“, vielmehr geht es ihm um operative Denkweisen, deren Oppositionen zu entgegengesetzten Denkweisen weniger historisch denn systematisch zu verstehen sind. Für Deleuze folgt etwa Paul Klee dem Barock, Wassily Kandinsky hingegen nicht. Direkte stilistische Anleihen im Sinne eines „Neobarock“ beschäftigen Deleuze daher überhaupt nicht, sondern vielmehr das „Charakteristikum“, die „operative Funktion“ des Barock.[4]

Sucht man in der Musik der letzten hundert Jahre eine „barocke“ Linie im Sinne von Deleuze, so kommen einem sofort Namen wie Alban Berg, Elliott Carter oder Brian Ferneyhough in den Sinn, Komponisten also, die sich weniger als Vertreter einer sich abgrenzenden Neuen Musik (mit pompöser Majuskel), sondern eher einer anspruchsvollen zeitgenössischen Musik verstanden wissen möchten, die keine puritanische, sondern eine integrative Konzeption verfolgen und deren Werkbegriff dem Ideal der Diskursivität, der Reflexivität und der Haltbarkeit verpflichtet ist. Traditioneller Werkbegriff und Anspruch auf Modernität im besten Sinne eines gegenwärtigen Komponierens, das sich seiner Geschichtlichkeit bewusst ist, müssen hier zusammengedacht werden. Unter solchen Prämissen ist es nicht mehr unmöglich, bestimmte Momente, Techniken oder Elemente der Tradition aufzugreifen und auf zeitgenössische Weise zu verwenden. Die so unerschöpflich vielfältige Kunstmusik des Abendlandes ist dann nicht mehr nur lästige Tradition, die es zu überwinden oder gar zu negieren gilt, sondern Herkunft, Inspirationsquelle und Ansporn zugleich.

Zur Konzeption des Werks

Pegasos wurde zwischen Januar und August 1991 komponiert und am 11. Februar 1992 in Hamburg von David Adams, dem das Stück auch gewidmet ist, uraufgeführt. Die Widmung hat einen biographischen Hintergrund, der direkt auf das Stück verweist: Adams war der Cembalolehrer von Mahnkopf. Er mag ihn damals zu einem Cembalostück inspiriert und überhaupt zu seiner Affinität zu diesem Instrument beigetragen haben. Inzwischen besitzt er selbst ein Instrument zum eigenen Gebrauch. Die Neigung zum Cembalo ist zum einen sicherlich bedingt durch die Faszination der spezifischen Klanglichkeit dieses Instru-

2 Dass ausgerechnet die von Loos verachtete Tätowierung sich heute größter Beliebtheit erfreut, mag man je nach persönlichem Geschmack als besorgniserregende Bestätigung seiner Analyse oder als Ironie der Geschichte beurteilen.

3 Gilles Deleuze, *Die Falte*, Frankfurt a. M. 2000.

4 Vgl. a. a. O., S. 11.

ments, ebenso aber sicherlich durch die historische Konnotation (die im Sinne einer Dekonstruktion auch als „Material" benutzt werden kann) sowie ein generelles Interesse an barocker Musik, das über die unter Musikern obligatorische Bach-Verehrung hinausgeht.

Pegasos ist Teil des Poly-Werks *Medusa* (1990–1992). Dieses Stück ist im Grunde ein Oboenkonzert, in welches vier Stücke integriert sind, die auch einzeln aufgeführt werden können und sollen: das Oboenstück *Gorgoneion* (1990), das Cembalostück *Pegasos* (1991), die vier Klarinetten-Miniaturen *Die Schlangen der Medusa* (1991) und das Harfenstück *Stheno und Euryale* (1992).[5]

Die Titel beziehen sich auf Sagen der griechischen Mythologie, die um die drei Gorgonen kreisen: die drei Gorgonen Stheno (Starke), Euryale (Weitspringende) und Medusa (Herrscherin) sind angsteinflößende Wesen, die weit im Westen („am Rande der Nacht", wie es bei Hesiod heißt) wohnen. Sie sind Töchter der Geschwister Phorkys und Keto, die beide alte Meeresgötter sind. Schwanger von ihrem Geliebten, dem Meeresherrscher Poseidon, wurde die sterbliche Medusa von Perseus erschlagen. Aus ihrem Blut entstanden Chrysaor und Pegasos. Dieser, ein unsterbliches geflügeltes Pferd, wurde vom Heros Bellerophon gezähmt und verhalf diesem als eine Art Wunderwaffe zu einigen spektakulären Siegen.[6] Der malerische und die Phantasie anregende Pegasos ist gerade gegenüber seiner schlangenköpfigen Mutter eine vergleichsweise positive Gestalt. So heißt es über ihn bei Hesiod: „Pegasos schwang sich empor, verließ die Erde, die Mutter der Herden, und kam zu den Unsterblichen; er wohnt im Hause des Zeus und bringt dem ratenden Zeus Donner und Blitz herbei."[7] Pegasos ist somit eine Lichtgestalt, die als Urenkel von Pontos und Gaia, zwischen alten (Gaia) und neuen Göttern (Zeus) steht, zum Helfer eines halbgöttlichen/halbmenschlichen Heroen (Bellerophon) wird und somit der Sphäre des Menschlichen naherückt. Durch seine Flügel ist er dem Bereich des Meeres und der Tiefe enthoben, sein Bezirk ist das Land, die Luft, ja der Olymp.

Übertragen auf Mahnkopfs Komposition entspränge das geflügelte Cembalostück *Pegasos* dem zerschlagenen schlangenköpfigen Hauptwerk *Medusa* und höbe sich zum Himmel empor. Wenn auch die Werkgenese genau andersherum verlief (*Pegasos* wurde zuerst komponiert): In *Medusa* sind die sechs Sektionen des Cembalostücks voneinander getrennt und fungieren als integraler Bestandteil der „Continuo"-Gruppe, die – ganz in barocker Manier – aus mehreren Zupfinstrumenten besteht: zwei Harfen, einer Gitarre, einem Cembalo und einem Cymbalom. Die Rolle dieser Gruppe ist mit dem Begriff „Continuo" insofern treffend beschrieben, als diese Instrumente die Harmonik anreichern und ornamental entfalten. Nach Auskunft des Komponisten[8] soll das gezielt hypermanieriert gestaltete Gewebe der Continuo-Gruppe die olfaktorische Assoziation eines aufsteigenden Gestanks hervorrufen. Der Aspekt des Hässlichen ist ein zentrales Moment der Medusa-Figur. Ursprünglich schön, hat sie, wie ihre Gorgonenschwestern, Schlangenhaar, Eberzähne, eine Stupsnase,

5 Eine Einführung in Konzept und Struktur des Poly-Werks *Medusa* bietet Claus-Steffen Mahnkopf selbst in: *„Medusa": Concerning Conception, Poetics, and Technique*, in: ders., Frank Cox u. Wolfram Schurig (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002, S. 245–265.

6 Vgl. Michael Grant/John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 2001, S. 163 u. 88 f.

7 Hesiod, *Theogonie*, Stuttgart 1999, S. 25.

8 Gespräch mit dem Verfasser am 3. Februar 2011 in Freiburg.

ein rundes Gesicht und einen stieren Blick; ihr Anblick vermag Menschen augenblicklich zu versteinern. Der Gipfel der Hässlichkeit ist das abgetrennte Haupt der Medusa, aus dem das Blut rinnt, so wie es in dem Gemälde von Peter Paul Rubens zu sehen ist. Die Wahl dieses Sujets erfolgt sicher nicht zufällig: Mahnkopfs Ästhetik folgt auch darin dem barocken Paradigma, indem sie das Hässliche nicht meidet, sondern thematisiert, ja geradezu besessen, um nicht zu sagen genüsslich ausbreitet.[9]

Aus dieser zur Spitze getriebenen Hässlichkeit – dem abgeschlagenen Haupt der Medusa – aber entsteht im Mythos Pegasos. Auch das Cembalostück ist in *Medusa* noch verstrickt ins Ensemble, seine Teile sind getrennt voneinander, es geht förmlich unter im überbordenden Gesamtklang. Seine nervöse und helle Brillanz wird erst hörbar, wenn es als Einzelstück aufgeführt wird.[10] Pegasos ist das Wesen, welches dem üblen Dunstkreis der Gorgonen zwar entstammt, ihn aber hinter sich lässt. Auch das Cembalostück ist verwoben ins Oboenkonzert, führt aber ein ungeahnt glanzvolles Eigenleben.

Zentralton und Passacaglia

Der Komponist selbst bezeichnet die Form als eine Art Passacaglia.[11] Die barocke Passacaglia[12] steht ursprünglich im dorischen D-Modus und besteht aus periodisch proportionierten Zwei-, Vier- oder Achttaktern im Dreier-Metrum, deren Bass ab- oder aufsteigend von der ersten Stufe zur fünften Stufe schreitet.[13] Diese Vorgaben lassen dem Komponisten recht viel Freiraum, denn zwischen erster und fünfter Stufe kann von Chromatisierung bis Figuration sehr viel passieren, und die Oberstimmen können auf allerlei Arten geführt werden. Ein berühmtes Kompendium der frühbarocken Passacaglia sind die ungemein vielfältigen *Cento partite sopra passacagli* aus dem ersten Toccaten-Buch von Girolamo Frescobaldi (Rom 1637). Das starre Taktkorsett der barocken Passacaglia übernimmt Mahnkopf nicht, wohl aber den Zentralton *d*, mit dem jede Sektion deutlich hörbar beginnt, sowie das Verfahren der Variation und das auch für barocke Passacaglien charakteristische Konzept, jedem Durchgang eine spezifische Morphologie und Klanglichkeit zu verleihen, also jeder Variation ein Gesicht zu geben.

---

9 Erschiene eine neue CD des *Medusa-Zyklus*, wäre Rubens' Gemälde das passende Coverbild.

10 Man mag sich daran erinnert fühlen, dass auch barocke Cembalomusik sich fundamental vom Eindruck des Continuo-Cembalos unterscheidet: Vermag es solo die differenziertesten Klangfarben hervorzubringen, verkommt es im Ensemble zuweilen fast zum Perkussionslieferanten.

11 Vgl. Mahnkopf, *„Medusa"* (Anm. 5), S. 257.

12 Im frühen 17. Jahrhundert lassen sich Passacaglia und Ciacona noch gut voneinander unterscheiden: Die Passacaglia weist die genannten Merkmale auf, die Ciacona hingegen steht typischerweise im mixolydischen, also duralen G-Modus und hat den für sie charakteristischen synkopierten Bassverlauf (in absoluten Bass-Stufen) 1–5–6–3–4–5–1. Berühmtes Beispiel ist *Zefiro torna* aus Claudio Monteverdis *Scherzi musicali*. Schon Frescobaldi changiert zwischen beiden Ostinati, und später ist, zumal in französisch geprägter Musik, eine klare Unterscheidung zwischen Passacaille und Chaconne kaum mehr möglich.

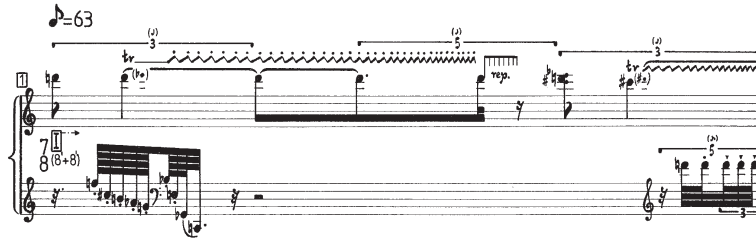
13 Eine empfehlenswerte Einführung zur Technik der barocken Passacaglia ist: Nicola Cumer, *„Si suona passacaglio" – eine didaktische Improvisationsanleitung zur italienischen Ostinato-Praxis*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXXI, Winterthur 2009, S. 117–129.

Die Dauer der Sektionen nimmt kontinuierlich, aber nicht nach einem fixen Faktor oder einer Zahlenreihe zu: 34", 50", 56", 67", 81", 117". Gemäß dem Skizzenblatt des Komponisten gibt es in jeder Sektion ein bestimmtes Gestaltungsprinzip (Angaben in Anführungsstrichen original im Skizzenblatt):

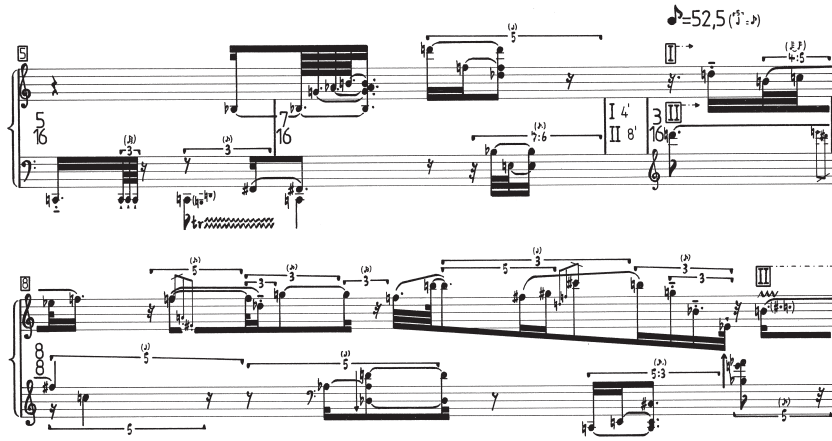
Sektion I (T 1–6)	„Struktur und Ornamentik“, „Einzelne Töne im Raum“
Sektion II (T 7–16)	„Melodisierung“
Sektion III (T 17–28)	„Melodik übernehmen → Tropierung“
Sektion IV (T 29–44)	„Tonhöhenmaterial umschichten → Akkordik“
Sektion V (T 45–65)	„Ornamentik allein“
Sektion VI (T 66–87)	„alles“

Diese morphologischen Typen sowie der Einsatz des Zentraltones sollen in folgender Graphik deutlich werden. In einer Synopse ist jeweils der Anfang der sechs Sektionen zu sehen (Bsp. 1).

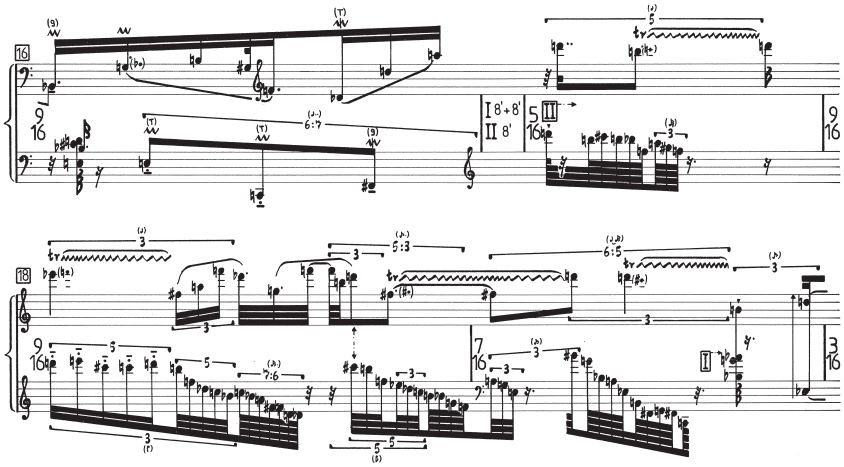
I. „Struktur und Ornamentik“ (T 1)



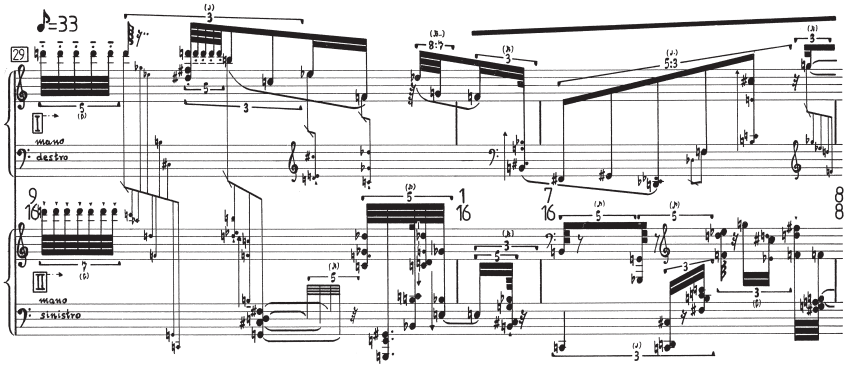
II. „Melodisierung“ (T 7 f.)



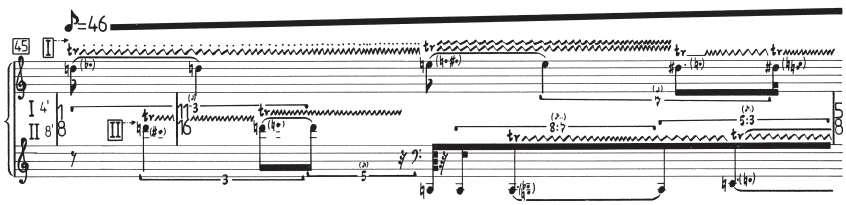
III. „Tropierung“ (T 17 ff.)



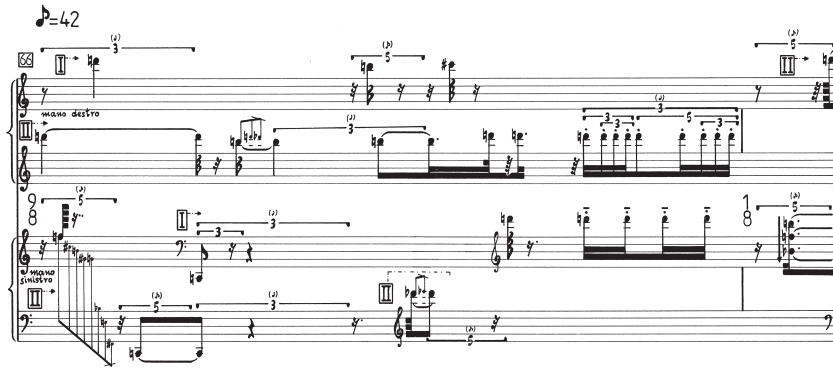
IV. „Akkordik“ (T 29 ff.)



V. „Ornamentik“ (T 45 f.)



VI. „alles“ (T 66 f.)



Bsp. 1.: Synopse der Anfänge der Passacaglia-Variationen mit dem Zentralton *d*

Die morphologischen Typen sind deutlich auszumachen und bedürfen wohl kaum eines weiteren Kommentars. Mit Ausnahme von Sektion III beginnen alle Sektionen mit einem neuen Tempo; die Zäsuren sind unüberhörbar und unübersehbar, der Zentralton ist deutlich vernehmbar, da er nicht nur an eine Tonsilbe, sondern auch an eine Oktavlage gebunden ist: d^3. Nicht nur der Zentralton schafft Zusammenhang, auch die harmonische Struktur: Zu Beginn wird die dem ganzen Stück zugrundeliegende, einem verzerrten Obertonspektrum gleichende Reihe abwärts arpeggiert: d^3–f^2–cis^2–h^1–as^1–g^1–b–e–Ges–C. Das zum chromatischen Total fehlende *es* findet sich im Triller, das *a* wird noch ausgespart. Die nun folgenden Permutationen der Zehntonreihe mit fixierten Tonhöhen haben stets *C* als untersten Ton. Er bildet somit das Gegengewicht zum Zentralton d^3. Alle sechs Anfänge weisen den Gestus eines hohen Beginns mit d^3 und einer sukzessiven Erweiterung des Tonraums unten bis hin zum *C* auf.

Vor Beginn der Sektion II–V finden wir, analog zur barocken Passacaglia gleich einer rückleitenden „Dominante“, die anfängliche Tonreihe wieder, und zwar von unten nach oben gehend. Die Anfänge der Sektionen II–V basieren auf Permutationen, in denen das d^3 eigentlich nicht vorgesehen ist, aber aus formalen Gründen (Beginn einer Passacaglia-Variation) selbstverständlich kommen muss. Sektion VI schließlich bringt die Grundgestalt der Tonreihe wieder, womit eine formale Rundung hergestellt ist.

Zur Ästhetik des Ornaments

Schon in den Skizzen zu *Pegasos* taucht, wie eben gesehen, der Begriff „Ornamentik“ auf. Was ist eigentlich ein Ornament, welche Rolle spielte es früher und welche kann es heute spielen? Diese Fragen können hier zwar nur skizzenhaft behandelt werden, sie sollen aber möglichst kontextreich und zumindest andeutungsweise zur Sprache kommen.

Generell können zwei Phänomene der abendländischen Kunstmusik unter dem Stichwort „Ornamentik“ subsumiert werden: zum einen das Prinzip der Diminution eines

Gerüstsatzes und zum anderen die Anwendung formelhafter, tendenziell kleiner Ornamente zur Auszierung einzelner Töne. Beides kann entweder improvisatorisch realisiert oder durch Ausnotierung mit Notenzeichen (im ersten Fall) oder durch spezielle graphische Symbole (im zweiten Fall) festgehalten werden. Die beiden Phänomene seien kurz kommentiert. Bereits der wohl Ende des 12. Jahrhunderts verfasste sogenannte Vatikan-Traktat bietet 251 Beispiele zur ornamentalen diminuierten Ausführung von 29 Klangschritten, bestimmt für die Anwendung im zweistimmigen Organum. Das Verfahren, einen Note-gegen-Note-Gerüstsatz durch Diminution auszuzieren, spiegelt sich später in den beiden Begriffen *contrapunctus simplex* und *contrapunctus diminutus* wider. Dass man Satzlehre zunächst Note gegen Note unterrichtet, bleibt eine Konstante bis heute. Für unsere Fragestellung ist allerdings von weit größerem Interesse, dass in der Renaissance der notierte Kontrapunkt ornamentiert aufgeführt wurde. Adriano Petit Coclico, der sich selbst als Schüler Josquins bezeichnet, gibt im Kapitel „De elegantia et ornatu, aut pronuntiatione in canendo" seines *Compendium Musices* (Nürnberg 1552) eine Einführung in die Kunst des ornamentalen Singens sowie Beispiele zur Anwendung. Sylvestro Ganassi gibt in seiner *La Fontegara* (Venedig 1535) eine geradezu atemberaubende Fülle instrumentaler Ornamente, mit denen man einfache Melodien instrumental auszieren kann, die Diminutionslehren des 17., 18. und 19. Jahrhunderts knüpfen an diese Tradition an. Wie sehr gerade auch die Musik der sogenannten Klassik von „stiller Einfalt und edler Größe" entfernt ist, zeigen von Komponisten selbst ornamentierte Fassungen von Adagio-Sätzen (etwa Wolfgang A. Mozart in den zweiten Sätzen von KV 332 und 457) oder Lehrbücher wie Daniel Gottlob Türks *Clavierschule* (Halle 1789, S. 322: „Von den willkührlichen Manieren, oder Zusätzen und Veränderungen, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann").

Die Verzierung von Einzeltönen erfolgt mit Zeichen, die in der französischen Tradition der Agrements besonders differenziert ausgeprägt sind. Berühmt wie exemplarisch ist die Tafel der Agrements, die Jean-Henry D'Anglebert seinen *Pieces de Clavessin* (Paris, 1689) voranstellt: Die insgesamt 29 Ornamente umfassen Trillerfiguren, Doppelschläge, Vorschläge, Arpeggio-Varianten und verschiedene Füllnoten. Die Tafel (Bsp. 2) sei hier wiedergegeben, da Mahnkopf ein ähnlich ausdifferenziertes Ornament-Repertoire benutzt, wobei er zwar zu anderen Resultaten gelangt, im Wesentlichen aber dieselben Grundideen aufgreift. Damit ist nicht gemeint, Mahnkopf habe D'Angleberts Tabelle für sich umgemünzt. Diese steht nur stellvertretend für die vielen Tabellen der barocken Literatur, die Mahnkopf seinerzeit, wie er selbst rückblickend sagt, mehr unbewusst als bewusst rezipierte.

Wie in Architektur und Design ist die Ornamentik aus westlicher Musik vor 1900 nicht wegzudenken. Genau dagegen aber wetterte Adolf Loos, für den jedes Ornament der Tätowierung eines Primitiven gleichkommt. Die Tätowierung stehe diesem noch zu, nicht aber dem modernen Menschen: „Der moderne Mensch, der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter."[14] Es sei nun endlich an der Zeit, sich von der „Sklaverei des Ornaments"[15] zu befreien, deren Folgen „vergeudete Arbeitskraft und geschändetes Material"[16] seien. Loos schließt mit folgendem Postulat: „Ornamentlosigkeit ist ein Zeichen

14 Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, readbox publishing Dortmund 2011, Position 37.

15 A. a. O., Position 59.

16 A. a. O., Position 131.



Bsp. 2: D'Anglebert: Agrements

geistiger Kraft. Der moderne Mensch verwendet die Ornamente früherer und fremder Kulturen nach seinem Gutdünken. Seine Erfindung konzentriert er auf andere Dinge."[17] Mit seiner Ablehnung des Ornaments stellt sich Loos gegen eine Konstante nicht nur der europäischen Kultur. Ganz dem Pathos der Moderne verpflichtet, verspricht er sich, die Menschheit werde durch den Abschied vom Ornament eine neue, höhere Kulturstufe erreichen. Wie eingangs skizziert, ist Ornamentlosigkeit heute Mainstream. Ob eine ornamentfreie Ikea-Einrichtung, eine glatte Betonfassade oder ein einfarbiges T-Shirt nun tatsächlich eine höhere Kulturstufe darstellen, sei dahingestellt. Mit der Verdammung der Ornamentik verschwindet auch eine spezifische Form des morphologischen Reichtums und der Komplexität. Französische Agrements bei Chambonnières, D'Anglebert oder Couperin kann man nicht weglassen, ohne damit den Geist dieser Musik zu verlieren. Der Generalbass erblüht erst dann zu Leben, wenn man ihn, wie damals üblich, mit einem üppig besetzten Generalbass-Ensemble spielt. Wer einmal erlebt hat, welch blühende Komplexität entsteht, wenn mehrere Cembali, Theorben und Harfen gleichzeitig Continuo spielen, weiß, dass barocke Musik oftmals einer solchen aufgefächerten, blühenden, perkussiven Grundierung ihre Vitalität verdankt.

War die Wiederentdeckung des Ornaments in der historischen Aufführungspraxis eine Wiederaneignung des Vergessenen[18], vielleicht Verdrängten, so war Mahnkopfs Aus-

17 A. a. O., Position 160.

18 Die historische Aufführungspraxis hat es sich von Anfang an zur Aufgabe gemacht, das Vergessene wiederzuentdecken. Dies muss nicht einer fortschrittlichen Gesinnung widersprechen, ganz im Gegenteil: Zur Aufklärung über die Aufklärung gehört, zu wissen, was vergessen und verdrängt wurde. Ein wirklich aufgeklärtes Bewusstsein muss sich der historischen Relativität des eigenen Standpunktes gewahr sein und die Bereitschaft

einandersetzung mit der Ornamentik gleichzeitig die Abkehr vom Bauhaus-Ideal wie die Suche nach modernen Möglichkeiten, mit Ornamenten umzugehen. Halb unbewusst, halb bewusst kommt Mahnkopf auf den ersten Blick zu Resultaten mit historischen Wurzeln: wie Agrements ausdifferenzierte und durch graphische Symbole fixierte Ornamente, barocke Instrumente, ein Continuo-Ensemble in *Medusa*, eine barocke Cembalobehandlung mit Arpeggi, Trillern und Vorschlägen. Und doch gleicht das Endergebnis mitnichten irgendwelchen historischen Vorlagen, es ist nicht einmal eine Allusion, es sei denn die einer unendlich gefalteten ornamentalen, „barocken" Oberfläche.

Zur Konzeption der Ornamentik in *Pegasos*

Ornamentik ist ein eigener Parameter in *Pegasos*. Es existieren elf Skizzenblätter, die sich ihr allein widmen. Im Folgenden seien die im Vorwort vom Komponisten erklärten verwendeten Ornamente kurz vorgestellt, historisch kontextualisiert und kommentiert.

Artikulation
Neben staccatissimo, staccato, portato, tenuto und „strengem" Cembalo-Legato gibt es die in zeitgenössischer Klaviermusik übliche genaue Notation des Loslassens einzelner Akkordtöne. Dies ist in historischer Musik meist nicht üblich, kann aber in Non-mesuré-Präludien auch praktiziert werden.

Triller
Bei den Trillern werden Anfang, Verlauf, Anzahl der Nebennoten und Artikulation differenziert. Traditionell üblich sind Differenzierung von Trilleranfang, -dauer und -ende. Letzteres wird zwar in *Pegasos* nicht einbezogen, dafür aber werden die Triller artikuliert und ihr Verlauf dynamisiert:

<u>Triller</u>

Bei der Notation der Triller sind mehrere Parameter zu beachten.

Beginn		trillere einmal (wie ein Praller), halte die Hauptnote kurz und beginne dann den Triller selbst
		halte kurz die Hauptnote und beginne dann den Triller
Verlauf		presto
		lento
		von lento nach presto
		von presto nach lento
		von lento nach presto und dann wieder nach lento
		von presto nach lento und dann wieder nach presto

aufbringen, Geschichtliches auch als Fremdes, neu zu Entdeckendes wahrzunehmen. Ein gelungenes Beispiel für einen solchen Ansatz aus der Architekturgeschichte ist etwa folgende Studie über Räumlichkeit der frühneuzeitlichen Fassadenarchitektur: Peter Stephan, *Der vergessene Raum*, Regenburg 2009.

Anzahl der Nebennoten		es kann mit zwei oder drei Tönen (in asymmetrischer Weise) bzw. mit einem Zweiklang getrillert werden
Artikulation		staccatissimo der Trillertöne strenges Legato der Trillertöne (ansonsten gilt: non legato)

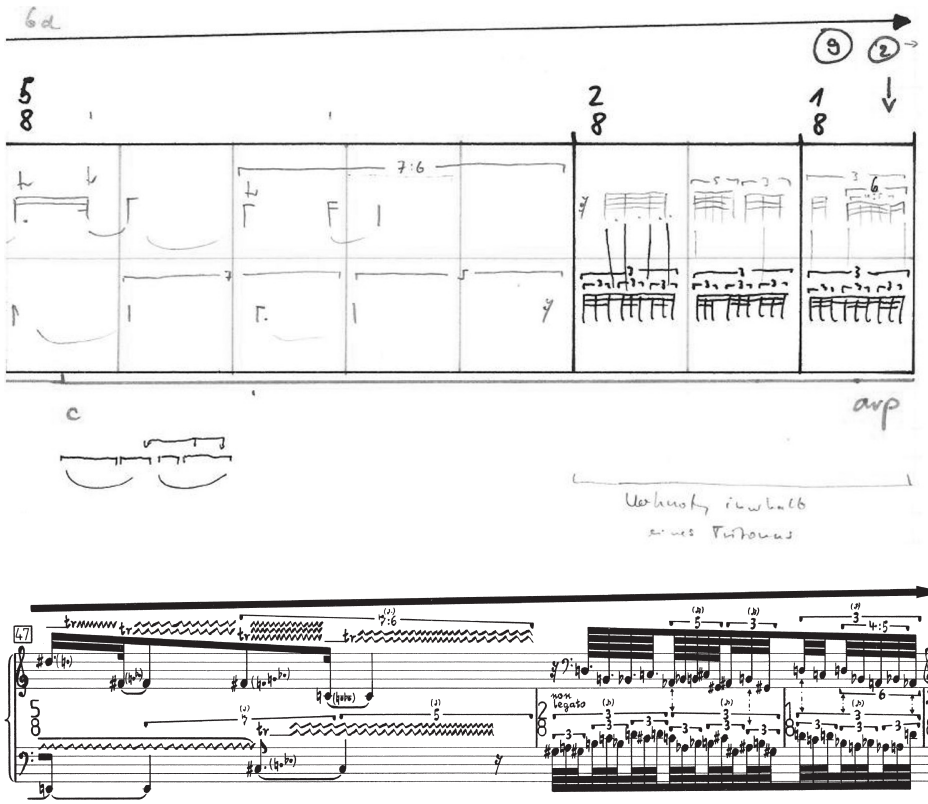
Praller, Mordent und Doppelschlag
Hier werden zwar die traditionellen Zeichen verwendet. Als Nebennoten jedoch stehen nicht nur Sekunden, sondern auch die größeren Dissonanzen zur Verfügung, die durch Kürzel bezeichnet werden: (T) = Tritonus, (7) = große Septime, (9) = kleine None. Doch mit Tritonusprallern und Septimmordenten nicht genug: Auch die Artikulation dieser Ornamente wird genau geregelt. Spätestens hier wird deutlich, dass die bereits stark ausgeprägte Differenzierung der barocken Figuren hier noch weiter getrieben werden soll.

Vorschlagsnoten
Vorschlagsnoten können vor oder (paradoxerweise) nach der Hauptnote gespielt werden, die Hauptnote kann in letzterem Fall liegenbleiben oder nicht, des Weiteren wird die Repetition als eine Variante des Vorschlags ins Spiel gebracht.

Arpeggi
Wie man an D'Angleberts Tabelle sehen kann, wurden Arpeggi schon im Barock ausdifferenziert nach Bewegungsrichtung, Zwischennoten und Akkordfülle. Da Mahnkopf nicht tonal komponiert, kann es für ihn keine dissonanten Zwischennoten geben (es sei denn der Tonhöhenorganisation hinzugefügte, die aber schwer als solche auszumachen sind). Dafür aber gibt er durch die Dicke der Arpeggio-Pfeile die Geschwindigkeit bzw. die Geschwindigkeitsveränderung des Arpeggio an.

Zur Ausführung der Ornamentik in *Pegasos*

Die Anwendung der Ornamente soll nun an zwei Beispielen veranschaulicht werden. Für Mahnkopfs Arbeitsprozess ist charakteristisch, eine recht genaue rhythmische Verlaufsskizze zu erstellen, auf die dann die übrigen Parameter appliziert werden. Die beiden Beispiele entstammen der Sektion IV, welche die Ornamentik zum Gegenstand hat. Verlaufsskizze und Endfassung sollen einander gegenübergestellt werden, um die Rolle und Funktion der Ornamente zu verdeutlichen.



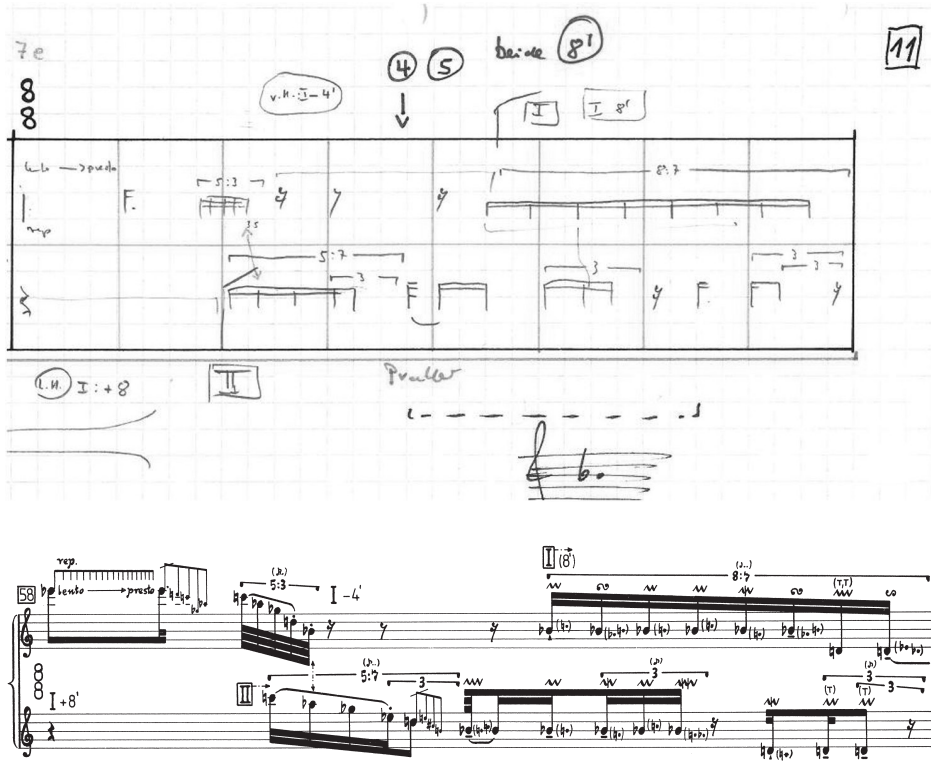
Bsp. 3: T 47–49, Verlaufsskizze und Ausarbeitung

Die Triller sind von Anfang an geplant, man findet sie schon in der Skizze (Bsp. 3). Ihre genaue Ausarbeitung ist eine Differenzierung, die dem Prinzip der Varietas[19] folgt: Trillergeschwindigkeit, Anzahl und Auswahl der Trillernoten variieren ständig. Abrupt setzt in T 48 eine Textur ein, die den Tritonus *gis–d*^{1} ornamental diminuiert (die rechte Hand spielt im 4'-Register und klingt daher eine Oktave höher als notiert).

Blicken wir zunächst auf die Führung der einzelnen Hände, so sehen wir, dass diese Diminution frei komponiert ist, sie folgt also keiner Formel. Diese Freiheit, die Varietas im Detail, wurde minutiös durchgeführt: Tongruppen werden nicht wiederholt oder sequenziert, es werden keine Muster etabliert. Blickt man allerdings auf beide Hände, so wird ersichtlich, dass die Tonhöhen ab einem bestimmten Punkt kanonisch (in der Prime) geführt werden (rechte Hand ab dem vierten, linke Hand ab dem 10. Ton: *c–as–b–h–cis*^{1}*–gis–ais–h–gis–d*^{1}*–c*^{1}*–d*^{1}*–b–a–b–as*), zu Beginn von T 49 treffen die beiden Stimmen kurz auf *d*^{1} zusammen.

19 Der Begriff der Varietas geht auf Johannes Tinctoris zurück, der in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) in Anlehnung an die antike Rhetorik (Horaz) eine möglichst abwechslungsreiche Faktur als ästhetisches Ideal postuliert.

Im vorangegangenen Beispiel konnten wir den Einsatz von Trillern sowie die ornamentale Diminution eines Intervalls studieren. Im folgenden Beispiel (Bsp. 4) finden sich die anderen im Vorwort beschriebenen Ornamente, vor allem Praller und Mordente, die auch noch in den darauf folgenden (hier nicht mehr abgedruckten) Takten in überbordender Fülle auftreten.



Bsp. 4: T 58, Verlaufsskizze und Ausarbeitung

Die Diminution einer abwärts führende Geste (von *es*^{3} bis *b*^{1}) wird genau ausnotiert und dabei von *c*^{2} ab kanonisch gesplittet. Diese an sich schon komplexe Figur wird durch die eingesetzten Ornamente noch weiter ausgestaltet: Zunächst durch Repetition, dann durch nach der Hauptnote plazierte Vorschlags-, somit also eigentlich Nachschlagsnoten. Die Ornamente befinden sich nicht irgendwo, sondern jeweils an den Schnittstellen des Gefüges. Ihnen kommt damit – ähnlich wie im französischen Barock – die Funktion zu, den Detailverlauf zu akzentuieren. Im zweiten Teil des Taktes wird der Schritt der Gerüsttöne *b*^{1}–*d*^{1} in den beiden Händen heterophon aufgefächert und auf atemberaubende Weise mit Prallern, Mordenten und Doppelschlägen verziert. Der Blick ins Detail zeigt auch hier, mit welcher Akribie hier Varietas umgesetzt wurde: fast keine Verzierung gleicht der anderen. Die Ausdifferenzierung der Ornamentik, die den Interpreten nicht nur an dieser Stelle an

die Grenzen seiner Fähigkeiten bringen kann[20], hat offensichtlich zum Ziel, die klangliche Oberfläche – um eine Denkfigur von Deleuze aufzugreifen – unendlich zu falten. Was der französische Philosoph über das barocke Stillleben sagt, könnte man auch auf den Höreindruck solcher Passagen übertragen: „Das Gemälde ist derart voller Falten, daß sich eine Art schizophrener ‚Überfütterung' einstellt und man sie nicht verfolgen kann, ohne ins Unendliche zu gelangen und daran etwas Geistiges zu erkennen. Es hat sich uns der Eindruck aufgedrängt, als ob dieser Ehrgeiz, die Leinwand mit Falten zu bedecken, sich in der modernen Kunst wiederfände: die Falte *all-over*."[21]

Baroque forever: Die utopische Dimension des Ornaments

Warum schreibt ein Komponist, der sich schon damals (1991) uneingeschränkt der Moderne verpflichtet sah und die Postmoderne mit Argwohn beobachtete, ein Stück für ein Cembalo historischer Bauart? Die Analyse hat gezeigt, dass es ihm nicht darum ging, Historisches zu verpflanzen. Aber auch nicht darum, ein historisches Instrument als reinen Effekt einzusetzen, klanglich zu verfremden oder es durch maschinellen Gebrauch zu vergewaltigen.[22] Cembali der Bauart, wie sie für *Pegasos* vorgesehen sind, wurden gebaut für feine nuancenreiche und ornamentale Musik. Dagegen schreibt Mahnkopf nicht an. Er versucht hingegen, das ganz Charakteristische dieses Instrumentes auf eine noch nie dagewesene Weise ins Extrem zu treiben und mit einer kompromisslos modernen Musiksprache zu verbinden. Seine Ornamentik ist eine Hyperornamentik. Das Überraschende dabei für mich ist, dass *Pegasos* 20 Jahre nach seiner Entstehung nicht etwa altmodisch-manieriert, sondern – gerade in seiner Ornamentik – vital und frisch klingt. Ich meine, das liegt nicht zuletzt daran, dass hier Historisches mutig, geistvoll und experimentierfreudig aufgegriffen, integriert und weiterentwickelt wurde. Das Stück macht deutlich, dass im Ornament noch viel Potenzial schlummert, denn mit seiner Hilfe lässt sich die musikalische Oberfläche unendlich falten. Darin liegt seine utopische Dimension.

20 Wobei Cembalisten aus französischer Barockmusik derlei durchaus gewohnt sind.

21 Deleuze, *Die Falte* (Anm. 3), S. 199.

22 Ein Phänomen, welches allerdings auch dem Barockzeitalter nicht fremd war, denkt man etwa an die zuweilen an den Bruitismus gemahnende Cembalobehandlung bei italienischen Komponisten um 1700 (etwa in manchen Toccaten Alessandro Scarlattis).

Multitemporality in *Medusa-Zyklus* and *Kurtág-Zyklus*

Klaas Coulembier

Claus-Steffen Mahnkopf wrote his *Medusa-Zyklus* between 1990 and 1992 as a first musical realisation of the concept of the "poly-work." Around that time he wrote his *Theory of Polyphony*, which would not be published before 1998, when it appeared in his polemical book *Kritik der Neuen Musik*.[1] In 2002, an English translation was made for the first volume of *New Music and Aesthetics in the 21st Century*.[2] *Medusa-Zyklus* is a very rich and complex composition, as can be expected from a work that incarnates the highest step in Mahnkopf's typology of polyphony. The *Kurtág-Zyklus*, composed on the verge of the 21st century, is a very different composition, although it is also conceived as a poly-work.

In this article, I will share some analytical insights in both compositions, focusing on aspects of (multi)temporality on the one hand and the tension between coherence and dissociation on the other hand. The analyses will be complementary with the articles Mahnkopf himself published about these two compositions and are largely based on the scores and an extensive study of the sketches, which Claus-Steffen Mahnkopf kindly put at my disposal.

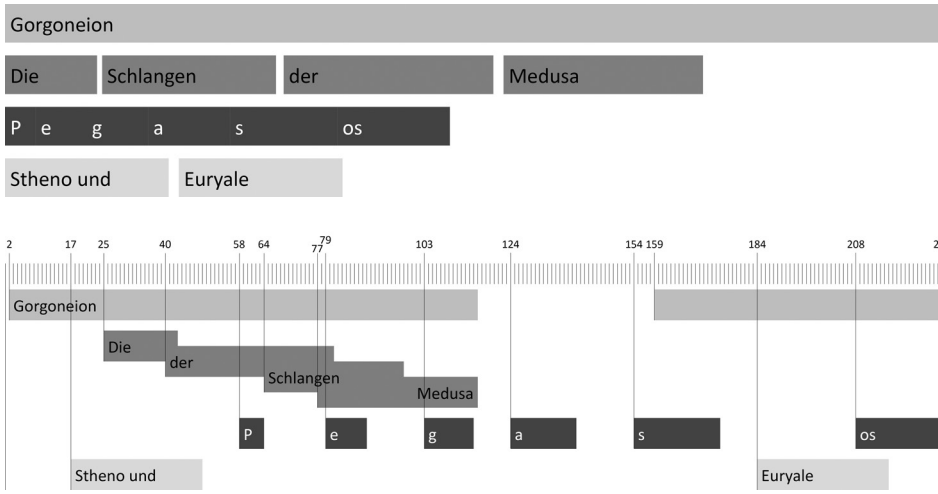
Medusa-Zyklus, for Oboe and Chamber Orchestra

A poly-work always consists of different compositions forming a cycle. One of these compositions contains all the other compositions, combined with new material. In the case of *Medusa-Zyklus*, the oboe concerto *Medusa* contains four subcompositions: *Gorgoneion* (oboe solo), *Die Schlangen der Medusa* (clarinets), *Pegasos* (harpsichord) and *Stheno und Euryale* (harp). The accompanying chamber orchestra consists of strings (a string trio, a quartet and a quintet), which provide a harmonic framework for the composition. These harmonic fields suggest the air, varying between pleasant and smelling. Sometimes, the term "tisico" is mentioned in the sketches, referring to a condition of tuberculosis. This very uneasy way of breathing is expressed by the strings playing half col legno. Besides playing techniques, also harmonic structures of relative dissonance and consonance are used to "paint" the sky against which the music passes. Additionally, there is music for cimbalom, guitar and some small percussion instruments (claves, wood blocks). The music played by these instruments does not have the identity of an autonomous subcomposition. We can represent the constit-

1 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift*, Kassel 1998.

2 Claus-Steffen Mahnkopf, *Theory of Polyphony*, in *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 1: *Polyphony & Complexity*, eds. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig, Hofheim 2002, pp. 38–53.

uent elements of *Medusa* as building blocks, which are arranged according to the following scheme (Example 1).



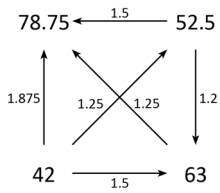
Example 1

Knowing the idea behind the poly-work (a composition where different autonomous compositions are combined in simultaneous configurations, forming a larger composition), and reading Mahnkopf's contemporaneous texts about how music should be thought of in the 21st century ("Einzig ein mehrschichtiges kompositorisches Denken vermag Lösungen anzubieten. […] Zeit ist mehrdimensional und radikal temporalisiert, kein Einheitliches und Gleichbleibendes mehr. […] Musikalische Zeit im Komplexismus ist multiperspektivisch, mehrdimensional, polymorph, plural und differenzorientiert."[3]), one could easily think of *Medusa* as a multi-temporal composition, where different tempos and meters are superimposed. However, when we look at the composition more in detail, it becomes clear that there is only one temporal framework, keeping all subcompositions together. Furthermore, this framework was one of the first steps in the composition process. After sketching the general formal outline for the composition (on the back of a programme leaflet of a Birtwistle concert), Mahnkopf designed a bar scheme as the metric framework for *Gorgoneion*. Since *Gorgoneion* is identical to the solo part of *Medusa*, this is also the temporal grid according to which the other subcompositions are composed. Although this bar scheme is just marginally referred to in a footnote in Mahnkopf's essay on *Medusa-Zyklus*[4], it is in fact crucial for our understanding of how a poly-work is composed and how the constituent elements are related.

3 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, ibid., pp. 111–112.

4 Mahnkopf calls it a "playfully-absurd derivation from the Fibonacci-row" on page 250 in: Claus-Steffen Mahnkopf, "*Medusa": Concerning Conception, Poetics, and Technique*, in *Polyphony and Complexity* (see footnote 2), pp. 245–265.

Before turning to the bar scheme, we need to look at the treatment of tempo, as this plays an important role in the organization of the piece. After all, it is the combination of tempo (beats per minute) and meter (beats) that translates composed music into real durations in seconds and minutes. Apart from the so-called *Mittelteil* of *Medusa*, where *Gorgoneion* is interrupted by the cor anglais section, all tempos are stable. The first criterion was a choice for different degrees of speed. In the first sketches, related to *Gorgoneion*, but also corresponding to *Medusa* of course, we can find these speeds marked as "Adagio" (42 bpm), "più presto" (63 bpm), "sub. molto presto" (88.2 bpm) and "normale" (56 bpm). The value of 88.2 bpm has afterwards been replaced by 78.75 bpm, probably for the sake of proportional coherence. The next figure, based on a drawing in the sketches, shows the simple ratios linking these tempos. With the addition of 52.5 bpm, the magic square is complete (Example 2).



Example 2

The tempo of 56 bpm is not included in this scheme, but it relates to 42 bpm as 4:3. These are the five main tempo values. Mahnkopf then added five additional tempos, enlarging the variability within the different degrees of speed.[5] These are 33, 38, 46, 50 and 72 bpm. They appear at the beginning and the end of the composition, each time in a different order (indicated in the sketch as „Permutation aller anderen").

As the two parts of *Stheno und Euryale* only use 63, 42 and 56 bpm, their positions in *Medusa* define where the larger sections with a relatively stable tempo occur. The rhythmical mirror relationship between the two parts[6] is not paralleled in the assigned tempo values, which nuances the idea of an exact retrograde. The (theoretical) duration of each tempo section nevertheless remains the same. The tempo of 56 bpm lasts for 0.66 minutes, 42 bpm lasts for 1.66 minutes, and 63 bpm lasts for 0.66 minutes again.

The *Mittelteil* of *Medusa* is contrasting in many ways. At the surface, the movement in fast notes and small intervals is a counterweight for the many capricious and whimsical figures in the oboe solo part. On the temporal level, the use of tempo fluctuations is striking. Starting and ending with 52.5 bpm, the following movements are made:

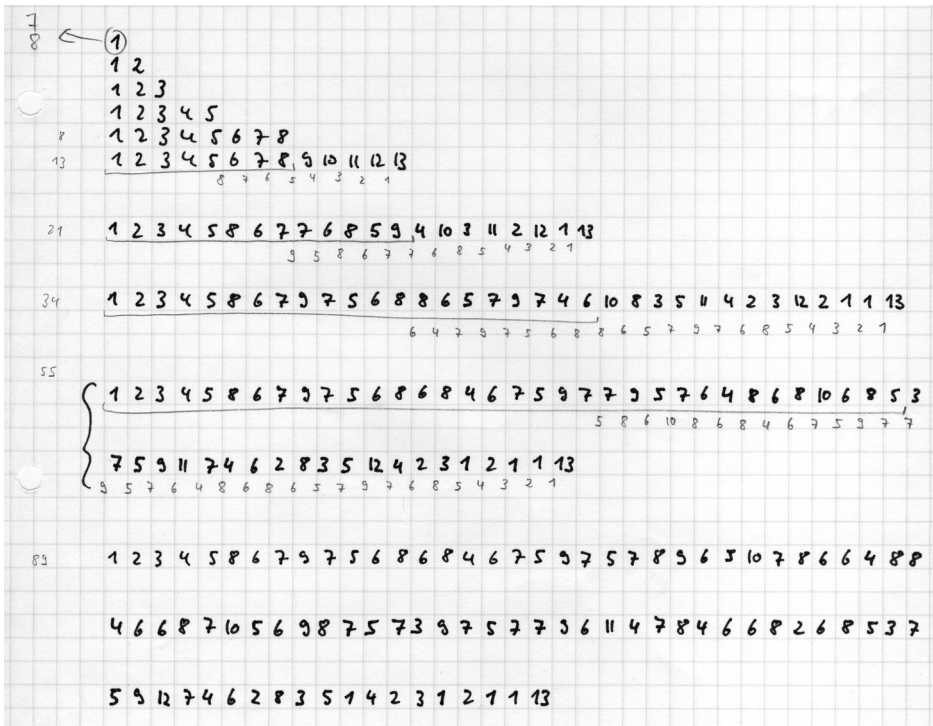
5 Resulting in a total of 10 tempo values instead of the 9 he mentions in his own essay about Medusa (Mahnkopf, "*Medusa*" [see footnote 4], p. 250).

6 *Euryale* is an exact rhythmical retrograde of *Stheno*, also on the level of bar lengths.

mm. 116–119	♪ = 52.5	↗	♪ = 72	(18 seconds)
mm. 120–124	♪ = 46	↘	♪ = 33	(24 seconds)
mm. 125–128	♪ = 33	↗	♪ = 50	(24 seconds)
mm. 129–133	♪ = 50	↘	♪ = 38	(24 seconds)
mm. 134–141	♪ = 38	↗	♪ = 72	(24 seconds)
mm. 142–149	♪ = 72	↘	♪ = 33	(24 seconds)
mm. 150–153	♪ = 33	↗	♪ = 50	(24 seconds)
mm. 154–158	♪ = 46	↗	♪ = 52.5	(18 seconds)

The first and the last section have a duration of 18 seconds during which the solo part remains silent in order to switch between oboe and cor anglais. The six remaining sections all have the same duration of approximately 24 seconds. Mahnkopf calculated the number of beats he needed to realize these durations by taking the average of the initial and final tempo of each section. For the first, the average of 52.5 bpm and 72 bpm is 62.25 bpm. 18 seconds is 0.3 minutes, so the number of beats is 62.25 bpm x 0.3 m = 18.675 beats. In the sketches we can find the indication of 18.5 beats, which corresponds to following meters in the score: $\frac{13}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{15}{16}$.

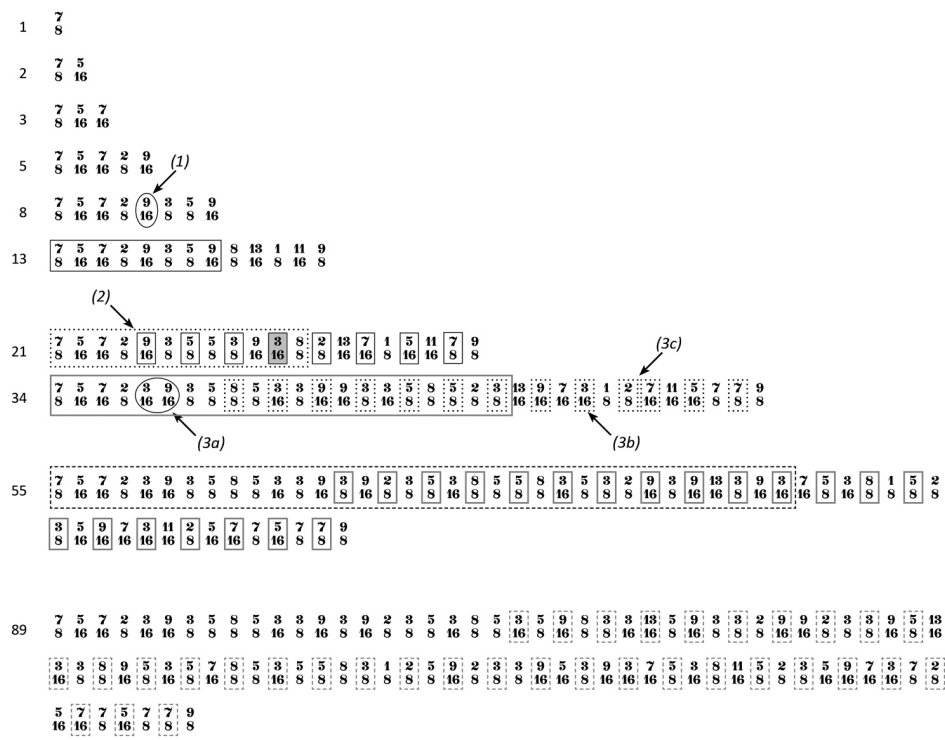
Returning to the bar scheme, we can observe how Mahnkopf chose thirteen different bar lengths and distributed these according to a simple principle. The chosen meters are $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{11}{16}$ $\frac{13}{16}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{9}{8}$. The distribution is based on a Fibonacci-inspired sequence of numbers as can be seen on this page from the sketches (Example 3).



Example 3

Until the point where the series reaches 13 elements, the sequence is clear-cut. From there onwards, in order to create longer strings of bar lengths without using more elements, the beginning of the series is interpolated backwards from the end. For instance, the series with 21 elements is the same as the one with 13 elements, but with the first 8 numbers of this series interpolated in retrograde. The series with 34 elements is obtained by taking the previous 21-digit series and adding the first 13 of its elements in the same way. This procedure is indicated in Mahnkopf's sketch by the numbers in subscript. Each row is thus derived from the previous one. As a result of these two interlocking processes, the straightforward ordering principle is nearly invisible in the musical score.

Each number of the scheme is then assigned to a bar length, resulting in the following metric structure (digital realization of a page from the sketches, my annotations) (Example 4).



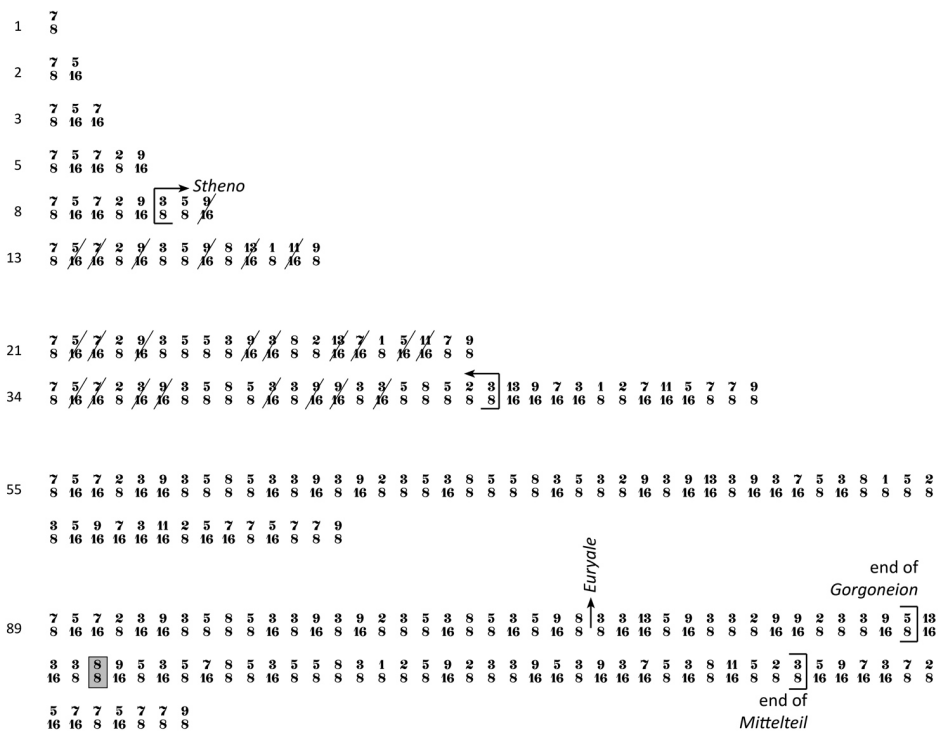
Example 4

Some deviations should be mentioned here in order to be comprehensive:

(1) In the 8-digit series, the $\frac{9}{16}$ bar length occurs twice. According to the ordering principle, the first occurrence should be a $\frac{3}{16}$ bar length, as we can deduce from the interpolated value in the 21-digit series. (marked in a grey box)

(2) This 21-digit series only counts 20 elements, as the fifth bar length is missing. This is precisely the $\frac{3}{16}$ bar. Perhaps Mahnkopf omitted one bar to avoid the repetition of $\frac{9}{16}$, while this repetition would not even occur without the deviation mentioned in (1). On the other hand, immediate repetitions of bar lengths do occur more and more frequently as a result of the interlocking processes. This is probably a writing error made in the construction of the bar scheme based on the ordering principle.
(3) In the 34-digit series, the missing $\frac{3}{16}$ bar is suddenly in its place (a), not only as fifth value, but also as the last-but-fifth element in the interpolated series (b). This reinforces the idea that the inconsistencies in (1) and (2) are incidental, and shows that Mahnkopf made this table as a translation of the ordering principle, rather than applying the ordering principle directly to the series of bar lengths. In this series, a $\frac{5}{16}$ bar is missing near the end (c), but it is in place in the next series.

The realization of this structure in the score follows the sketches exactly, including the minor deviations.[7] These do not affect Mahnkopf's general temporal framework however, as the tempos are assigned to segments of the bar scheme afterwards in order to generate the precise durations for each part of the composition (see above: tempo values) (Example 5).



Example 5

7 The only discrepancy found between bar scheme and score is a missing $\frac{3}{16}$ as the second bar after the ending of *Euryale* (m. 217 in *Medusa*).

While assigning the tempos, the composer indicated where the two harp pieces would start in the bar scheme. *Stheno* follows the metric scheme, but since the second harp piece is a rhythmical retrograde of the first one, these bar lengths had to be interpolated into the scheme. A further deliberate intervention involves the omitting of all bar lengths based on a sixteenth note within the course of the harp pieces. This is a choice of the composer to reduce the complexity in the harp pieces, because they are already very complex in their musical material, and because of the rhythmical inversion that needed to be carried out to produce *Euryale*.

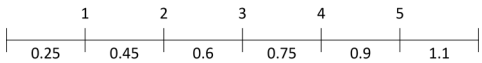
This bar scheme is designed for the structure of *Gorgoneion*, so the *Mittelteil* of *Medusa* has not been included so far. The end of *Gorgoneion* is marked, and the bar lengths beyond this point act as the framework for the middle section. Here, there is one major difference between the theoretical bar scheme and the realized score. The durations of the processes of accelerando and rallentando are not always compatible with the bar lengths from the scheme. Therefore, Mahnkopf sometimes divides one bar length in two shorter values. The $\frac{8}{8}$ marked in a grey box in the scheme above is for instance divided in $\frac{15}{16}$ and $\frac{1}{16}$, because the turning point in the temporal fluctuations occurs within this bar (mm. 119–120). For the same reason, the theoretical $\frac{8}{8}$ at the end of the *Mittelteil* is shortened to a $\frac{1}{8}$.

To summarize we can say that the sequence of bar lengths in the score of *Medusa* is the result of one straightforward ordering principle based on 13 elements, combined in strings of increasing lengths. Some of the elements are deleted (the sixteenth-note bars during *Stheno*), part of the bar scheme is repositioned in its entirety (the cor anglais section), and part of the bar scheme is repeated in retrograde (*Euryale*). Each of the other subcompositions articulates one or several parts of this bar scheme, depending on their position in the structure and their designed duration. They are thus written as autonomous compositions but at the same time integrated in the superstructure. In this way, Mahnkopf preserves the coherence of the poly-work to which he attributes such importance in his theoretical writings. The temporal grid as defined by the time signatures and tempos is the strongest unifying force of *Medusa*.

This reveals something very important to the understanding of how a poly-work functions. Although we stated that *Gorgoneion* was the starting point, and that the metric structure for this composition was the basis for *Medusa*, we see that already in the design of *Gorgoneion*, the appearance of *Stheno und Euryale* in the poly-work was anticipated by the inversely repeated bar lengths where *Euryale* had to fit in. *Medusa* is not only about the simultaneous *presentation* of different compositions, but these compositions are also *conceived* simultaneously, influencing one another in all directions. The composition is the result of a vast network of complex and less complex intra-musical connections on different levels. In this context we focus on the temporal aspects, but it can be expected that the pitch organization and other features will show an equal cohesion.

Apart from this large-scale ordering, which is only multi-temporal in the sense that different autonomous compositions with their own internal dramaturgy are combined, each articulating time in a unique way, there is a very interesting technique by which musical material is temporally distributed on different levels within *Medusa*. This is easily illustrated by the appearance of two types of sounds in the harp pieces. Besides the main material in this composition, which undergoes a transformation from mainly chords to mainly single

tones in the first part and the inverse in the second, an important feature of the composition is the use of *son xylophonique*. There are five occurrences of this sound in each part of the composition. Their place in time is the result of a strictly calculated process of rallentando according to proportions applied to the total duration of the piece. It is important to note that the duration of the piece is expressed in beats, not in seconds. Thus, as the result of tempo changes, the proportional rallentando is abstract.[8] Mahnkopf represented the proportions as follows:



This timeline shows the entire duration of *Stheno*. The five entries of *son xylophonique* are separated by increasing amounts of time. Adding up these intervals results in a total of 4.05, which equals the total of 149 beats (𝅗𝅥) in the composition. Simple calculations reveal the exact points in time for the five entries:

$$\frac{149}{4.05} \times 0.25 = 9.2$$

$$\frac{149}{4.05} \times (0.25 + 0.45) = 25.75$$

$$\frac{149}{4.05} \times (0.25 + 0.45 + 0.6) = 47.8$$

$$\frac{149}{4.05} \times (0.25 + 0.45 + 0.6 + 0.75) = 75.4$$

$$\frac{149}{4.05} \times (0.25 + 0.45 + 0.6 + 0.75 + 0.9) = 108.8$$

These points in time correspond exactly with the appearances of *son xylophonique* in the score. The easiest example is in the second bar, where the entry is at the second quintuplet sixteenth of the last beat. The first two bars have a total duration of ten beats ($\frac{3}{8}$+$\frac{7}{8}$) and this point is after one fifth (0.2) of this tenth beat. There are nine full beats plus 0.2 of the last beat before the first *son xylophonique* is heard. Similarly, the other entries can be found in mm. 6, 11, 17, and 24.

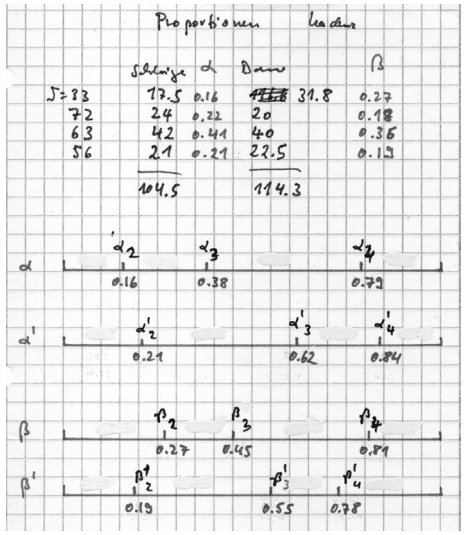
In addition to this layer of *son xylophonique*, there is a second process that distributes four glissandi over the course of the composition. This time, Mahnkopf uses a gradual accelerando, shortening the distances between successive entries:



With the same calculations used to determine the location of the *sons xylophoniques*, we get glissandi at 38.75 beats (m. 9), 73.5 beats (m. 17), 104.5 beats (m. 23, in the score on 105 beats), and 129.6 beats (m. 28, in the score on 128.8 beats). The last two glissandi are slightly repositioned, probably because they would not be playable on the exact moment in time. In the score they occur while the other material has a tied note or a rest.

8 In *Stheno*, the rallentando is reinforced by the change in tempo from 𝅗𝅥 = 56 to 𝅗𝅥 = 42 between the second and third entry. The accelerando of *son xylophonique* in *Euryale* on the other hand is partially neutralized by the tempo changes from 𝅗𝅥 = 63 over 𝅗𝅥 = 52 to 𝅗𝅥 = 42.

Similar strategies are used in *Gorgoneion* to distribute not just some sound effects, but the entire material core of the composition. At the beginning of *Gorgoneion*, Mahnkopf sketched five sets of proportions, each consisting of four timelines. This results in 20 different timelines articulating different points in time and applied to different time spans. Each of the resulting points in time is then translated into a musical element, character, gesture, … The sets of proportions are marked with the Greek indices α, α', β and β', which correspond with another page in the sketches, showing the proportions that are used (Example 6).

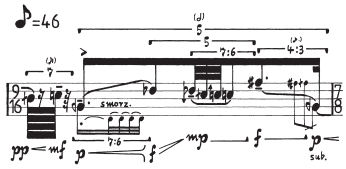


Example 6

This small piece of paper holds the essential information to understand Mahnkopf's system of proportional material distribution as applied here in *Gorgoneion* and elsewhere. As indicated in the header of the page, the proportions are taken from the *Kadenz*, the cadence section of the piece. This is mm. 131 to 153 in the score of *Gorgoneion*. There are four different tempos in this section, and for each of them the duration is expressed both in beats (*Schläge*) and in seconds (*Dauer*). This results in the values for α and β. These values are added up and then the proportions are calculated as percentages of the total duration. Just to give one example, the 0.16 entry in the α layer is the result of 17.5 divided by 104.5 (= 0.1674...). The two other timelines are simple retrogrades of α and β. Once this abstract set of proportions is determined, it can be applied to different parts of *Gorgoneion*, ranging from small fragments to the entire composition. What looks like an either complex or random succession of different types of music in the score is in fact the result of this straightforward system of simultaneous processes.

Sometimes, some points in one set of proportions can (nearly) coincide with points in another set. The combination of one set of abstract proportions projected on different time spans leads to an aperiodic distribution of material types, characters and gestures on the one

hand, but also causes one material type to influence another. To give just one example, let's consider the near-coincidence between the third entry of the second set [II-α'_3 (38.13)] with the third entry from the third set [III-α_3 (37.81)]. The first point is assigned to "tiefe Töne" (low register), while the second is labelled "individuell – gestalthaft". At the corresponding place in the score (m. 10) we can indeed see a clear gesture that has the allures of a *Gestalt*, mainly in the lower register of the oboe (Example 7).



Example 7: *Gorgoneion*, m. 10

Besides the proportions derived from the cadence section (mm. 131 to 153), Mahnkopf also uses proportions derived from the multiphonics section in mm. 115 to 130. The use of two different sets of proportions (each projected on different time spans and at different moments in the composition) also reflects—albeit on a very abstract level—the tendency of *Gorgoneion* to move from "beautiful" melodic music to "ugly" multiphonic sounds. The proportions applied locally at the beginning of the composition are derived from the central passage of the *melodic* material (cadence section, mm. 131 to 153), while the proportions put at the very end of the piece are based on the *multiphonic* section of the core material. We have to distinguish between the *source* of these proportions (either multiphonics or melodic material) and the *content* that is linked to the points in time they articulate. On the one hand, the same predominance of melodic or multiphonic material in respectively the beginning and the end of the composition is present at the musical surface, but on the other hand, the proportions can be used to distribute other parametric features as well, independent from the type of material they refer to.

After identifying and localizing these simultaneous processes, we can now see clearly how this is in accordance with the general formal outline Mahnkopf presented for *Gorgoneion* in the previously mentioned essay on *Medusa*. The core materials of *Gorgoneion* are presented in the two central sections. The multiphonic essence of the composition fills mm. 115 to 130, the melodic material can be found in mm. 131 to 153. What comes before m. 115 is mainly melodic material, but with multiphonic influences, while after m. 153 multiphonics are predominant over melodic material. The aforementioned sets of proportions thus function as a tool to distribute materials belonging to one of the two main types over the course of the composition. The way in which Mahnkopf distributes all these musical elements within his predetermined time frame is almost exclusively a multi-temporal way. It is the simultaneous use of different sets of proportions projected on different time spans on different places in the work's discourse. Each of the musical elements, forms, characters, *Gestalten*, or whatever category can be assigned to them, is part of a multi-temporal process, a multiple timeline which marks a certain time span by beginning and ending "in phase" but which divides that timespan according to different simultaneous proportions. The com-

bination of multiple timelines contributes to the degree of complexity and multiperspectivity Mahnkopf is striving for, and also renders the surface of the composition aperiodic/unpredictable in every possible way.

In conclusion, let us consider the tension between coherence and dissociation in this composition. Mahnkopf's *Theory of Polyphony* is all about dissociating the music on different levels, be it the surface of rhythms, the entirety of compositions, or any imaginable level between those. At the same time, the composition of *Medusa* shows how important the notion of coherence is in order to realize this dissociation. The different elements in *Medusa*, especially the autonomous compositions, are glued together in a very rigid manner, influencing one another even when absent from the musical surface. At certain moments in *Medusa* a clear surface link *is* made between two or more constituent elements. The most obvious places to look for such connections are the beginnings and endings of subcompositions. The most obvious type of connection is a unison, possibly preceded by a preparing gesture in one or more instrumental parts. Below is a short list of some of the beginnings (arrow after title) and endings (arrow before title) of the subcompositions:

Connections of subcompositions within *Medusa*

m. 17	Stheno	Rising figure towards high A in oboe Unison with oboe	New formal segment
m. 25	DSdM (Cbcl)	Anticipation of Bb in strings mm. 19–24 Unison with oboe	
m. 48	Stheno	Unison with oboe (F#/Gb)	
m. 58	Pegasos I	Anticipation of high D in oboe mm. 54–57 Continuing presence of high D in oboe and strings	
m. 77	DSdM (Pcl)	Registral anticipation in oboe Unison with oboe and violins	
m. 79	Pegasos II	Anticipation of high D in harp 1 Rising figure towards high D in oboe Unison with oboe	
m. 88	Pegasos II	Final A taken over is oboe, harp, violins from m. 89 onwards	
m. 97	DSdM (Cl)	Unison with harp 1 Quasi-unison with oboe Strong chord after last note	
m. 114	Pegasos III	Near-coincidence with end of oboe solo	New formal segment
m. 124	Pegasos IV	Anticipation of high D in violin 1	
m. 139	Pegasos IV	Final motive (repeated notes) taken over in strings and claves	
m. 154	Pegasos V	Anticipation of high D in cimbalom Clarinets play chord from C-material (transposed) High Db anticipates oboe entrance (C#) m. 159	New formal segment

Also, on a more general level, changes in density, register and discourse often happen in close connection with the occurrence of important events in the poly-work. A beautiful example of how different elements work together to serve the general dramaturgy of the composition can be found in the passage from m. 173 onwards. Starting with the strings, a new texture is introduced while the harpsichord finishes the fifth fragment of *Pegasos*. What follows is a gradual decrease of musical activity and a reduction of the ensemble to the point where just the guitar, two violins and the oboe are left in m. 179. It is the silence before the storm. In m. 183, two basset horns are added, playing in very soft dynamics. In m. 184 the entrance of *Euryale* fits perfectly into this atypical texture. From this point onwards, the intensity and density of *Medusa* will increase up to the very end of the composition, where the music is cut of (*Kopf ab!*) at the height of its power and complexity. In this respect the overall tendency of *Euryale* to change from single tones to chords (cf. supra) is blended smoothly into the dramaturgy of *Medusa*.

Besides these surface level connections, there are lots of other procedures by which Mahnkopf guarantees the material and musical coherence within *Medusa*. Very often, important sounds and pitches from the subcompositions are picked up by one or more of the accompanying instruments, which guides the attention of the listener in different directions.

Kurtág-Zyklus

The arrangement of subcompositions and their relation to the "superconstruction" in *Kurtág-Zyklus* is quite different from the set-up in *Medusa-Zyklus*. There is one central composition, *Hommage à György Kurtág*, which embraces the following seven subcompositions: *Kurtág-Duo* (two guitars), *Todesmusik I* (two trumpets, two trombones, cimbalom, percussion), *Todesmusik II* (same, but with extra percussion part), *Hommage à Mark André* (cimbalom) and *Kurtág-Cantus I-IV* (resp. for A-clarinet, violin, piccolo and French horn). My discussion of *Kurtág-Zyklus* will be much shorter than that of *Medusa-Zyklus*, since Mahnkopf provided a more substantial and systematic analysis of this composition in the sixth volume of *New Music and Aesthetics in the 21st Century*.[9] Important to understand is how *Hommage à György Kurtág* is a combination of different layers. These layers are isolated and/or combined to form the subcompositions. This means that there is a somewhat different approach to the relation between the poly-work and the subcompositions than it was the case in *Medusa-Zyklus*. Perhaps we could state that the focus in this composition is less on the integration of autonomous compositions into a larger coherent structure, but more on the dissociation of different musical elements. The contrasting layers within the *Hommage* are isolated into more homogeneous subcompositions. On the other hand, there are some striking similarities between both poly-works. Just like *Gorgoneion* served as the central composition and guideline for *Medusa*, the *Kurtág-Duo* is featured as the germinal composition to which

9 Claus-Steffen Mahnkopf, *Analysis of my Kurtág Cycle*, in *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 6: *Facets of the Second Modernity*, eds. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig, Hofheim 2008, pp. 157–196.

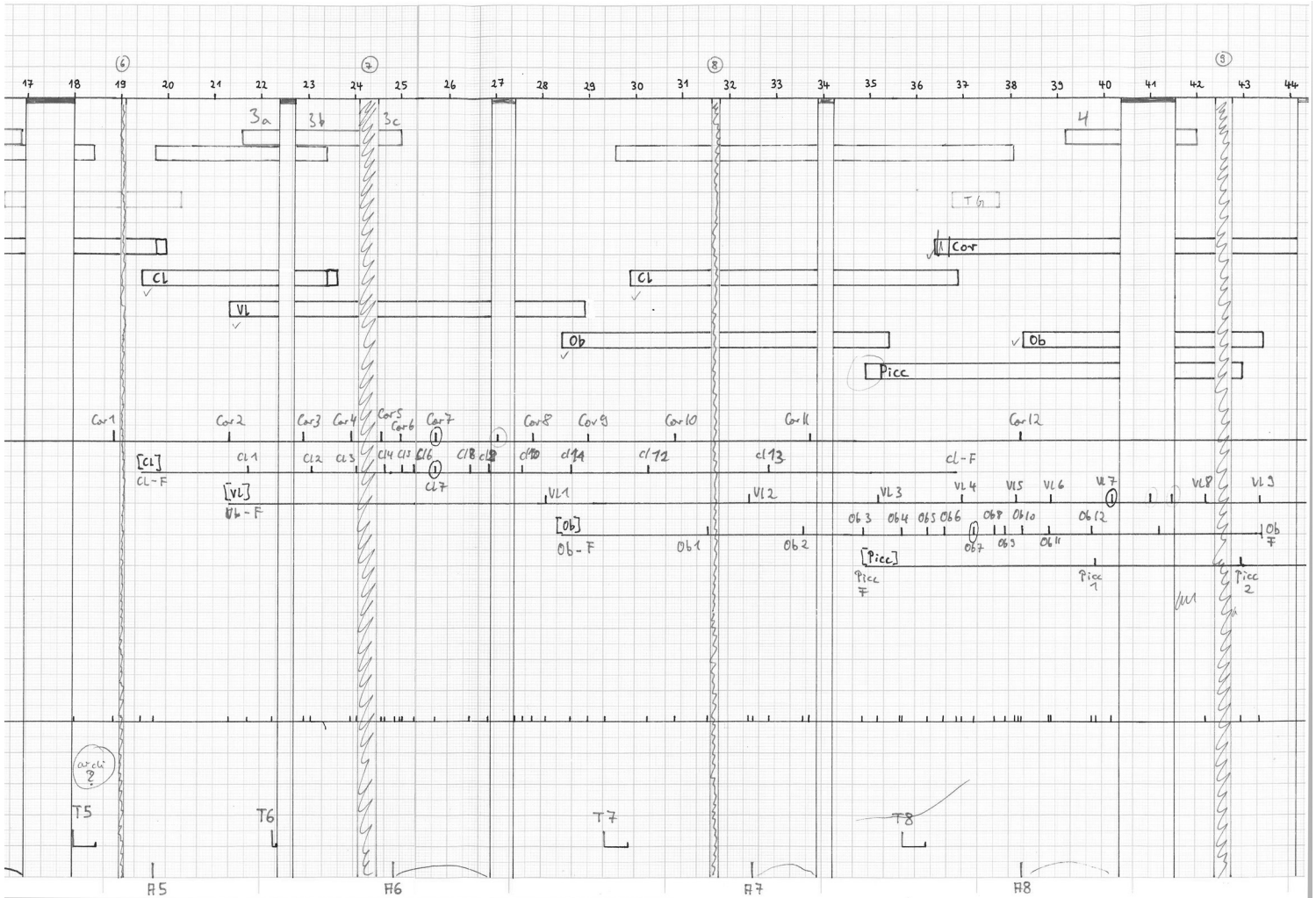
the rest of the work is connected. This duo is composed for two differently tuned guitars that never play together (remember the idea for *Stheno und Euryale*). The first guitar—*frenetico*, in a quartertone tuning—plays highly virtuosic, aggressive, dynamic, "embodied" music, while the second—*microtonal*, with six identical strings tuned in a microtonal fashion—has a more melodic, silent, peaceful and introspective character. The first guitar part consists of five sections, and alternates with the second guitar part consisting of eight sections. This gives a total of 13 sections, an important number in this composition, related to the 13 characters in the name "Gyoergy Kurtág."

The same dichotomy of musical material which is constitutive for the *Kurtág-Duo* can be found in the larger *Hommage à György Kurtág*. Some layers (and subcompositions composed from these layers) are undeniably dynamic, aggressive, full of movement while others are of a more contemplative nature, reaching the border between sound and silence. The first type can be found in the "brass interjections" described by Mahnkopf in the analysis mentioned above. The latter in the layer of "nothingness," consisting of soft, nearly inaudible percussion noises. Also within the parts of the sub-soloists (called *cantilena* and corresponding with *Cantus I-IV*), Mahnkopf created a dichotomy, since each *cantilena* is divided in two parts, one labelled as male and one as female.

As for the combination of all different elements in *Hommage à György Kurtág*, Mahnkopf uses two different procedures. First of all, some layers are superimposed in the same way the subcompositions were combined in *Medusa-Zyklus*. In addition to this, there are a number of interruptions of the musical discourse by elements from other layers. Below is a short excerpt from the sketches, where both simultaneity and interruption are visible. The layers that form the *Cantus I-IV* compositions (indicated by the respective instruments) are combined in an overlapping way as can be seen in the horizontal rectangles. The vertical rectangles interrupt the flow of time and are representing the brass interjections and guitar inserts. This method has an immediate consequence for the temporal organization of *Hommage à György Kurtág*. There is no pre-established bar scheme that runs from beginning to end and to which all subcompositions are aligned, as was the case in *Medusa*. The interruptions of brass instruments and guitar have their own metric organization and disturb the discourse of the other layers. As if to enhance the dissociation between different layers, the *frenetico* guitar inserts make use of so-called irrational meters, such as $\frac{11}{48}$ or $\frac{5}{12}$. As these types of time signatures are absent in the other layers, the interruptions are not only disturbing because they stop the flow of time, but also because they articulate another time that is not compatible with the preceding or following time (Example 10).[10]

Although the focus so far has been on the dissociation of musical elements, there are still enough features in the composition that make it a strong and coherent structure. One example is the close relationship between the sub-soloists and the accompanying strings. The pitch content of each cantilena defines the harmonic content of the strings. This influence is worked out meticulously according to a complex system of temporal distribution. The time span between the beginning of the first cantilena and the end of the second is

10 There are no notated tempo changes in *Hommage à György Kurtág*. The shift from "normal" meter to "irrational" meter can be seen as a temporary tempo change. Theoretically, one could rewrite these passages with "normal" meters and tempo changes.



Example 8

taken as a point of departure. Within this time span, a number of points in time are articulated by harmonic references to the cantilena. The exact position of these points is the result of a play with golden section divisions of the time span. In the example 8, we can see this fully sketched out for the clarinet (Cl) and the oboe (Ob). The horizontal rectangles represent the cantilenas, while the timelines below show the division of the time span marked by those cantilenas.[11]

There are numerous other processes of material distribution and elements of coherence in *Hommage à György Kurtág*, but revealing those lies beyond the scope of this article. What is important here, is to show that both *Kurtág-Zyklus* and *Medusa-Zyklus* are true poly-works, completely in accordance with Mahnkopf's own theoretical observations on the subject. Nevertheless are there some striking differences, not only in the musical appearance, but also at the heart of the structure: the temporal organization and the combination of constituent elements. The distance of ten years between both compositions has clearly made a difference to Mahnkopf's approach of the poly-work. Although *Hommage à György Kurtág* is much more complex than *Medusa* in some respects (it is three times as long, features more subcompositions that are divided into more parts, has more diverse components, has no single temporal grid), the work is also more transparent, remains balanced and is less overwhelming than the thunderstorm that *Medusa* tends to be at times.

Conclusions

In conclusion, we could say that by focussing on the (multi-)temporal organization and the tension between coherence and dissociation, we have been able to reveal some of the most important features of both compositions. This methodological choice to concentrate on a limited number of facets of the music can be motivated by the complexity of the compositions, but at the same time permits relatively quick access to and understanding of the scores. It has become clear that both compositions share a lot of ideas and concepts—related to Mahnkopf's theoretical and aesthetic writings—but are still very different from each other. The value and possible applications of Mahnkopf's theoretical observations can be assessed through the analysis of his (and other) music. When we see that the concept of the poly-work (and by generalization a concept of multi-temporality) can lead to compositions as different as these two, we can expect it to be a strong and dynamic concept that will be able to evolve and transform itself along with future changes in the field of contemporary art music.

For musicologists, the approach and analysis of Mahnkopf's music should be informed by his writings, but can of course not be restricted to them with the risk of ending up in a possibly closed relationship between theory and composition. Therefore, more general concepts of multi-temporality and "coherence vs dissociation" are very useful, not only to analyse the music itself, but also to create opportunities to relate Mahnkopf's music with other works of art that are not (necessarily) compatible with specific concepts of Mahnkopf's theory. (As a tentative suggestion, we could point at the resemblances between Mahn-

11 This is worked out in some detail in Mahnkopf's own analysis, mentioned above.

kopf's material distribution through multiple timelines and Elliott Carter's large-scale polyrhythms.) This way, we can also gain insight in the complex and rich field of contemporary art music and benefit from the specific concepts and theories developed by the composer.

Der Dandy als Strukturalist – Mahnkopf komponiert Baudelaire

Ferdinand Zehentreiter

Für Judith Zimmermann

A) Der Gegenstand der Komposition: Baudelaires konstruktivistisches Modell des Dandys

„L'ivresse est un nombre" („Der Rausch ist eine Zahl"[1]) – wie in einer Formel verdichtet Baudelaire seine Ästhetik in dieser Bemerkung aus den „Fusées" („Raketen"). Die unbegrenzte, im Taumel steter Wandlung begriffene Schöpfung ist eine Konstruktion, da jede wahre Konstruktion, also eine, die mehr vollbringt als nur die Anwendung eines Programmes, einen schöpferischen Akt darstellt. Sie ist das Schöpfungsprinzip, das neue Formen schafft, und nur als komponierte Form kann das Neue entstehen. „Das Geisterschaffene ist lebendiger als die Materie."[2] Die Materie existiert nur in den Gestalten, die aus ihr konstruiert wurden, und diese offenbaren sich uns als „Wald von Symbolen"[3], als Chiffren jener geheimnisvollen schöpferischen Strukturierungsprozesse, denen sie ihre Entstehung verdanken. Das Leben hat Form, da seine Formen leben. Aber was ist mit „der Zahl", von der Baudelaire spricht? Wie kann die Kreation in ihrer Offenheit Zahl sein? Ist sie so nicht gebannt in einen logischen Raum unveränderlicher Gesetze, darin einfach „berechenbar"? Mittlerweile weiß man, dass selbst und gerade die mathematischen Operationen nicht aus solchen ableitbar sind. Es kann keine (umfassende) formale Logik mathematischen Denkens geben, da auch dieses in jener unauslotbaren ars combinatoria des menschlichen Geistes gründet, die unablässig aus den Gestalten der Schöpfung neue zeugt. Nicht zufällig trat die neuzeitliche Mathematik in ihrer Entstehungsphase geradezu in einen Gegensatz zum statischen Universum der reinen Logik, zum Denken „more geometrico" – und bekannte sich zu Operationen, die nicht nur aus Einfällen entstehen, sondern dabei auch inspiriert sind durch die Bewegungen der Natur. Der operationalistische Mathematiker und Wissenschaftstheoretiker Paul Lorenzen spricht hier von einer „neuzeitlichen Verdrängung der Logik […]: es wurde nämlich dieser Idealtyp der axiomatischen Theorie durch einen anderen, den Typ der sogenannten analytischen Theorie ersetzt. Der Name ‚analytische' Theorie ist etwas zufällig. Man hat die damals entstehende höhere Mathematik kurz ‚Analysis' genannt". Diese „beginnt nicht mit Axiomen, wie die euklidische Geometrie, d. h. mit gewissen, der Vernunft – wie auch immer – zugänglichen Sätzen, sondern mit gewissen mathematischen Gleichungen. […] Mit formal-logischen Operationen […] schien dies alles

1 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6, München/Wien 1989, S. 193.

2 A. a. O., S. 193.

3 Vgl. dazu die Korrespondenzenlehre Baudelaires, wie sie etwa formuliert ist in dem Gedicht „Correspondances" aus *Les fleurs du Mal*, in: Charles Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe. Bd, 3, München/Wien 1989, S. 68.

gar nichts zu tun zu haben. […] Nur die mathematischen Operationen, insbesondere die analytischen, erschienen als Operationen einer der Natur angepassten übermenschlichen Sprache. Das System der Grundgleichungen muss von einem Genius in glücklicher Stunde gefunden sein. Kein Weg der Vernunft führte dahin. Es ist daher nicht zu verwundern, dass der Physiker es […] etwa so betrachtet, wie Faust die Zeichen ‚von Nostradamus' eigner Hand."[4] Nicht nur Faust und Baudelaire finden sich hier zusammen. An dieser Situation hat sich auch nichts geändert durch alle modernen Versuche einer Logifizierung mathematischer Operationen (Frege, Russel, Hilbert u. a.). Diese erscheinen weiterhin verankert in der unermesslichen, jedem Versuch der Formalisierung stets vorauslaufenden Gestaltkombinatorik der Schöpfung[5], die es immer neu und je konkret aufzufassen gilt.

Man kann Baudelaires Ausführungen über den Künstler und den Dandy nur verstehen mit Bezug auf diese Aufgabe – sie stellen exemplarische Darstellungsorgane dar. Dabei handeln sie in einer Polarität von Konzentration und mimetischer Auflösung. „Verflüchtigung, Verdunstung und Einwärtsfassung [centralisation], Sammlung des Ichs. Hierin ist alles enthalten. […] (Ich kann *Mein entblößtes Herz* irgendwo und irgendwie beginnen und es dann Tag um Tag fortsetzen, in dem ich mich von der Inspiration des Tages und der Gelegenheit leiten lasse, vorausgesetzt, daß die Inspiration lebhaft genug ist.)"[6] Der ungefilterte, unvermittelte Eindruck stellt das zentrale Erkenntnisorgan des Dandy dar. Das wäre die erste Instanz im Erfahrungsmodell von Baudelaire. Die zweite nennt er den „Flaneur". Dieser ist der Sammler solcher Eindrücke – vor allem, er betreibt das Sammeln um seiner selbst willen, wie ein Botaniker, und steht daher zur Welt in der unüberbückbaren Distanz des ewigen Beobachters. Der Künstler sei ein „Mann von Welt, das heißt ein Mann der ganzen Welt; ein Mann, der die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer Sitten und Gebräuche begreift. […] Ihn interessiert die ganze Welt; er möchte alles erfahren, verstehen, schätzen, was sich auf der Oberfläche unseres Sphäroids ereignet." Und er nimmt es in ungefilterter, unprogrammierter Weise auf. „Er atmet mit Wonne alle Keime und alle Ausströmungen des Lebens ein. […] Zuletzt stürzt er sich in die Menge, einem Unbekannten nach, dessen flüchtig wahrgenommenes Gesicht ihn unversehens in Bann geschlagen hat. Die Neugier ist zu einer schicksalhaften, unwiderstehlichen Leidenschaft geworden. [Er] erfreut sich, wie das Kind, im höchsten Grade der Fähigkeit, selbst an den scheinbar alltäglichsten Dingen den lebhaftesten Anteil zu nehmen." Und nun kommt auch der „Rausch" wieder ins Spiel. „Das Kind sieht alles als *Neuheit*; es ist immer *trunken*. Nichts gleicht dem, was man Inspiration nennt, mehr als die Freude, mit der das Kind Form und Farbe einsaugt. […] Nun ist aber das Genie nichts anderes als die *wiedergefundene Kindheit*."[7] In beiden Fällen geht es um die unwillkürliche Erfassung der ästhetischen Seite der Erscheinungen, um deren Gestalt mit ihren sinnlichen Indizes – also um „Form und Farbe" (natürlich auch Klänge). Beide seien „der Form verfallen und von ihr besessen".[8]

---

4 Paul Lorenzen, *Konstruktive Wissenschaftstheorie*, Frankfurt a. M. 1974, S. 57 f.

5 Vgl. dazu auch meinen Beitrag *Die nichtprogrammierbare Strukturqualität des Schöpferischen – Notiz zur Diskussion „Musik, Ästhetik, Digitalisierung"* in diesem Band.

6 Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6 (Anm. 1), S. 222.

7 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5, München/Wien 1989, S. 220 f.

8 Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, in: a. a. O., S. 219 ff.

Das heißt aber auch, dass der Dandy als Flaneur in dieser Position völlig aufgeht, er also sein Leben führt als Instanz der ungefilterten Erfahrung – bzw. als bloßer Registrator des Lebens. „Der Beobachter ist ein Fürst, der überall sein Inkognito genießt. Der Liebhaber des Lebens macht sich die Welt zur Familie“[9] – eine andere besitzt er auch nicht. Baudelaire verdeutlicht dies drastisch in „Mon cœur“ durch die Entgegensetzung zwischen dem Geschlechtsakt, der (für den Mann) darin besteht, „in einen anderen einzudringen“; und dem Künstlertum: „Der Künstler hingegen geht niemals aus sich selbst heraus.“[10] Diese Seite der Sache ist nun nicht von Interesse wegen ihrer moralisch-praktischen Konsequenzen, sondern weil sie noch genaueren Einblick gewährt in die Logik der künstlerischen Erfahrungsbildung. Bislang könnte man ja zu dem Eindruck verführt werden, hier würde einem Existentialismus des bloßen, sich exhibierenden Erlebens das Wort geredet – was einer verbreiteten kleinbürgerlichen Vorstellung vom Dandy entsprechen würde. Aber, man erinnere sich: Es geht hier nicht um Stimuli, die vor aller Augen die Lebensimpulse wechselfältig reizen, sondern um Eindrücke eines distanzierten Beobachters, der daraus tiefere Einblicke in verborgene Zusammenhänge gewinnen möchte, also um eine Kollektion von ästhetischen Erkenntnisgehalten. Das Herz, das sich hier offenbart, ist nicht das permanent stimulierte Erlebenszentrum, sondern zunächst ein unbeteiligtes Hyper-Rezeptakulum, man kann auch sagen ein Schauplatz von Strukturmaterial, und sei dieses Material auch direkt aus dem eigenen Inneren. Als Ort der Darstellung erfahrener Eindrücke ist das Herz aber auch gleichzeitig eine Instanz der Bearbeitung von Erfahrungsmaterial. Denn aus den unwillkürlich erfassten Eindrücken werden die in ihnen unzensiert aufblitzenden Zusammenhänge „konstruiert“, d. h. in physiognomischer „Konzentration“ offenbart. Baudelaire bewunderte unter anderem E.T.A. Hoffmann als Meister der konstruktiven Selbstanalyse. „Wer sich selbst zu beobachten weiß und eine Erinnerung an seine Eindrücke bewahrt, wer wie E.T.A. Hoffmann es verstanden hat, ein Barometer seiner Gemütszustände zu konstruieren [sic., FZ], hat bisweilen auf dem Observatorium seines Geistes schöne Jahreszeiten, glückliche Tage, köstliche Minuten zu verzeichnen.“[11] Das Glück besteht hier in der klaren Erkenntnis, in der „die äußere Welt sich […] mit einem mächtigen Relief, einer Reinheit der Umrisse, einem Reichtum wunderbarer Farben darbietet. Die sittliche Welt eröffnet ihre weiten Ausblicke, voll neuer Klarheiten.“ Der Erkennende selbst würde sich dadurch „edler“ fühlen. Die konstruktive Artikulation seiner Eindrücke betrifft nicht nur seine Worte. Da er ein totales Rezeptakulum darstellt, das in geistig-leiblicher Gesamtheit Impressionen aufnimmt, stellt er diese auch so dar. Der steten Konzentrations- oder Kompositionsbewegung seiner Worte entspricht eine seines Gesamthabitus. Der Künstler empfängt seine Eindrücke als seinerseits „komponiertes“ Artikulationsorgan[12], das sich in der Bewegung von Öffnung

9 A. a. O., S. 222.

10 A. a. O., S. 251.

11 Charles Baudelaire, *Das Gedicht vom Haschisch*, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6 (Anm. 1), S. 57.

12 Um Missverständnisse zu vermeiden, sei nochmals daran erinnert, dass der Habitus, der sich dabei als Grundlage der unzensierten Aufnahme von Eindrücken und ihrer Formierung herausbildet, eine der lebenspraktisch distanzierten Objektivierung darstellt. Die Konstruktion dieses Habitus hat also mit einer Genie-Ornamentierung, wie sie sich die kleinbürgerliche Perspektive gerne vorstellt, nichts zu tun. Im Gegenteil, zu ihr gehört wesentlich die Kultivierung der Distanz, die Voraussetzung ist für die ungestörte innere Beschäftigung mit dem Geschäft der Bearbeitung von ästhetischen Wahrnehmungen. Theodor W. Adorno hat dies

und Konzentration mit entfaltet – die radikale, unverstellte Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmung ist keineswegs „natürlich", sondern gebunden an einen künstlerisch-methodisch geschulten Blick. Zusammengefasst gesagt: Der Künstler „rezipiert" in der Selbst-Offenbarung und „offenbart" in der Konstruktion: und zwar des Rezipierten ebenso wie seiner selbst, also in vollkommener biographischer Künstlichkeit[13] – mit einer steten „Anspannung aller Kräfte himmelwärts". „Der Dandy muß sein ganzes Streben darauf richten, ohne Unterbrechung erhaben zu sein; er muß leben und schlafen vor einem Spiegel"[14] – dem des künstlerischen Über-Ichs.

Im Konstruktionsakt spielt die Zahl eine zentrale Rolle, auch und besonders in der Kunst. Baudelaire begreift sie als elementaren Ausdruck eines Raumes von objektiven Relationen. „Die Musik weckt die Vorstellung des Raumes. Alle Künste mehr oder weniger; da sie Zahl sind, und die Zahl eine Übersetzung des Raumes ist."[15] Bisweilen scheint es so, dass Baudelaire dem kompositorischen Ineinander von Dispersion und Konzentration unverhüllten Ausdruck geben möchte in der zahlenmäßigen Behandlung von Gedankensplittern. Die „Fusées" („Raketen") sollten ursprünglich heißen: „Fusées et Suggestions/Soixante-six Suggestions". Keine vermittelnde Gliederung oder Konvention soll hier am Anfang der Formarbeit stehen, nur das Ineinander von nackter Zahlenordnung als basaler Strukturrepräsentanz und nackter Inspiration, ein höchst moderner Nullpunkt der künstlerischen Arbeit, der einen radikalen Befreiungsschlag von Vorgaben jeder Art darstellt. Darin liegt auch seine Zeitlosigkeit und Korrespondenz mit künstlerischen Situationen von heute. Baudelaire gibt dem „mal du siècle" eine Bedeutung, die mit jener romantisch melancholischen Befindlichkeit, als die sie gerne klassifiziert wird, nichts zu tun hat. Vielmehr zeigt sich darin ein Strukturproblem der Moderne, das bereits in der Nach-Napoleonischen Zeit flagrant wurde: die Verbrauchtheit aller politischen Ideologien und künstlerischen Sprachmittel – und eine tief gereizte Zurückgeworfenheit auf die elementarsten Erkenntnis- und Artikulationsmittel, die zu ständigem Neuanfang zwingt. Diese liegen natürlich im vorkünstlerischen Bereich, weit unterhalb aller ästhetischen und gesellschaftlichen Reflexionen. Auf der einen Seite sind dies Stimmungen, Befindlichkeiten, Idiosynkrasien, basale leibnahe Reaktionsformen, von denen mittlerweile auch die Wertphilosophie Notiz genommen hat, da sie sie als unhintergehbaren Ausgangsort für Urteile über Wertigkeiten erkannt hat.[16] – Natürlich müssen sie diskursfähig, damit kritikfähig gemacht werden, aber man kann nicht

---

am Falle von Alban Berg deutlich gemacht. „Mit einiger zuschauerhaften Kühle stand er seinem konkreten Dasein, sogar der eigenen Leidenschaft gegenüber. […] Die eigene Person behandelte er vorsichtig und gleichgültig in eins, wie das Musikinstrument, das er sich war." „Ich nannte ihn den Außenminister seines Traumlandes, und er hat darüber gelacht. […] [Er] hatte eine eigentümliche Unangreifbarkeit, sogar etwas Unbeteiligtes, Zuschauerhaftes […] Noch die Passion wurde ihm, während er ihr sich überließ, Material fürs Kunstwerk. […] Analoges haben Thomas Mann, Gide, Proust notiert. Bergs empirisches Dasein unterstand dem Primat der Produktion; er schliff sich selbst als ihr Instrument." (Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt a. M. 1977, S. 28 u. 50 f.) Das entspricht genau dem Konstruktivismus des Dandy-Programms.

13 Natürlichkeit bezeichnet Baudelaire als das vollkommene Gegenteil des Dandy (Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6 [Anm. 1], S. 223).

14 A. a. O., S. 224.

15 A. a. O., S. 251.

16 Vgl. dazu den Sammelband Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009.

den Diskurs über Wertigkeiten führen, indem man sie, also die eigenen „Leibreaktionen", ausblendet. Auf der anderen Seite befindet sich die tief liegende strukturgenerierende ars combinatoria des menschlichen Verstandes, jene – unauslotbare – „intuitive Klasse möglicher Berechnungen", von der die moderne mathematische Grundlagenforschung (Alonzo Church und andere) mit erhabener Nüchternheit spricht. Für die heutige Zeit der Post-Post-Strömungen eine exemplarische Situation – in der die Frage nach dem Verhältnis oder der Kompatibilität von Ausdruck und Konstruktion stets von Grund auf neu zu stellen ist, ohne Aussicht auf eine definitive Lösung.

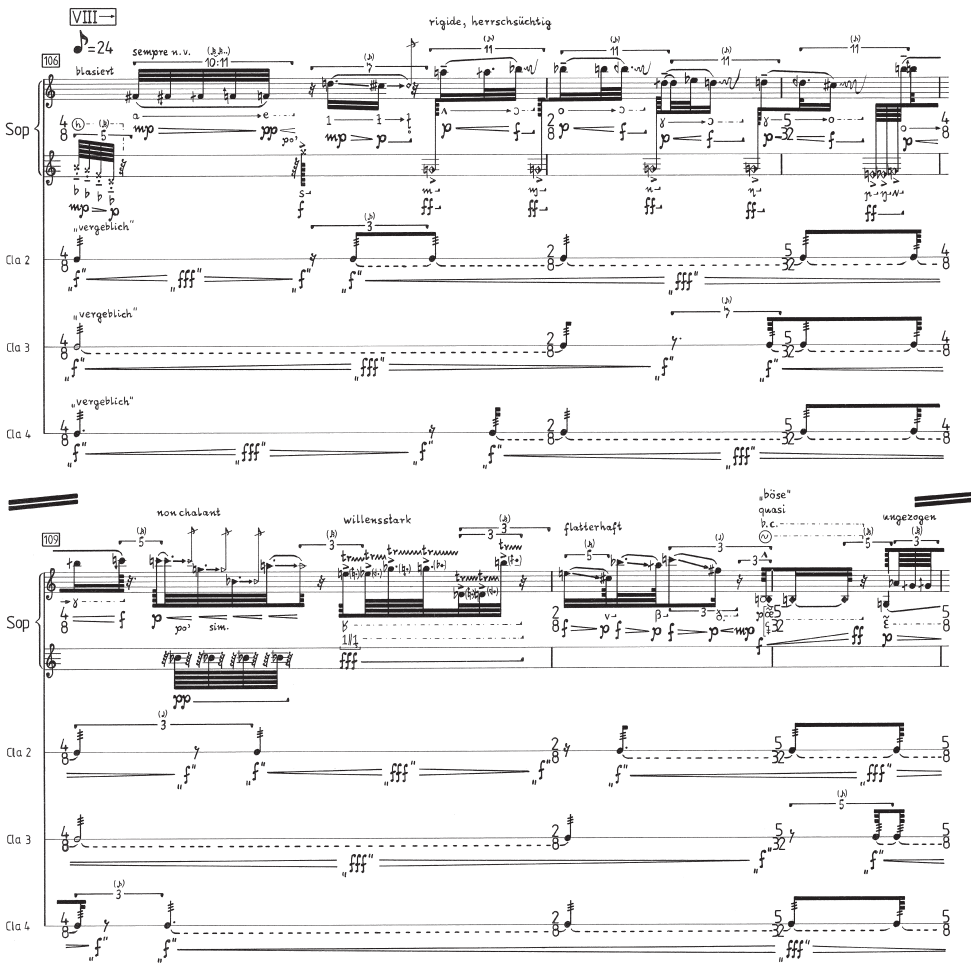
B) Mathematik der Idiosynkrasien – Claus-Steffen Mahnkopfs *Mon cœur mis à nu*

Nicht erst in den letzten Zeilen des ersten Abschnittes war immer auch schon von Claus-Steffen Mahnkopf die Rede, selbst wenn sein Name nicht genannt wurde. Denn Mahnkopfs eigenes „entblößtes Herz" würde man missverstehen, sähe man es nur als Vertonung Baudelairescher Textstücke. Das Werk stellt vielmehr eine Weiterkomposition des Baudelaireschen Projektes mit musikalischen Mitteln dar – die musikalische Version einer spezifischen Ästhetik, die der Text ausdrückt, in der musikalischen Behandlung des Textes selbst. Bereits auf den ersten Blick erkennt man an der Komposition die Zuspitzung jener Zangenbewegung, von der die Rede war, also die zahlenmäßige Gliederung von spontanen Reaktionsformen. Die Komposition basiert auf der Auswahl von 15 Aphorismen aus den Baudelaireschen *Journeaux intimes*.[17] Diese Zahl resultiert aus den Kombinationsmöglichkeiten, die die Kollektion der vier Stimmlagen Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton, mit denen das Stück besetzt ist, bieten, also mit allen möglichen Solos, Duos, Trios und dem Quartett dieser vier Positionen – das ergibt, so der Komponist, eine „Ineinanderverschachtelung von 15 Mini-Madrigalen". Die Vokalisten benutzen auch Claves verschiedener Größe, die bisweilen dem Stück ritualähnliche Züge verleihen, wie man sie etwa aus dem No-Theater kennt. Die Anordnung der Besetzungen lässt zentrale Elemente einer Symmetrie erkennen. Das 8. Segment in der Mitte stellt eine „große" virtuos-kantable Soloszene des Soprans dar und verdichtet in sich „14 Minivokabeln" (Bsp. 1). Die Textgrundlage dafür sind 14 „airs", man könnte sagen, typische „Haltungen" der Weiblichkeit, die Mahnkopfs Auswahl in der Mehrschichtigkeit aus „Kinderei, Lässigkeit und Spottsucht" gipfeln lässt.[18] Dieses Mittelsegment pointiert seine zentrale Stellung auch durch seine Dauer (123"). Mit Ausnahme des Final-Quartetts („Potpourri") (124") stellt es den längsten Abschnitt des Stückes dar. Da diese beiden Segmente sich nur um eine Sekunde unterscheiden, ziehen sie eine dramatische Klammer um die zweite Hälfte des Stückes. Diese lässt insgesamt Züge eines Steigerungskomplexes erkennen, als sie die meisten Ensembles ab Trio-Größe enthält: Besitzt die erste Hälfte, genauer: die erste Siebenergruppe, nur ein Trio, so finden sich in der

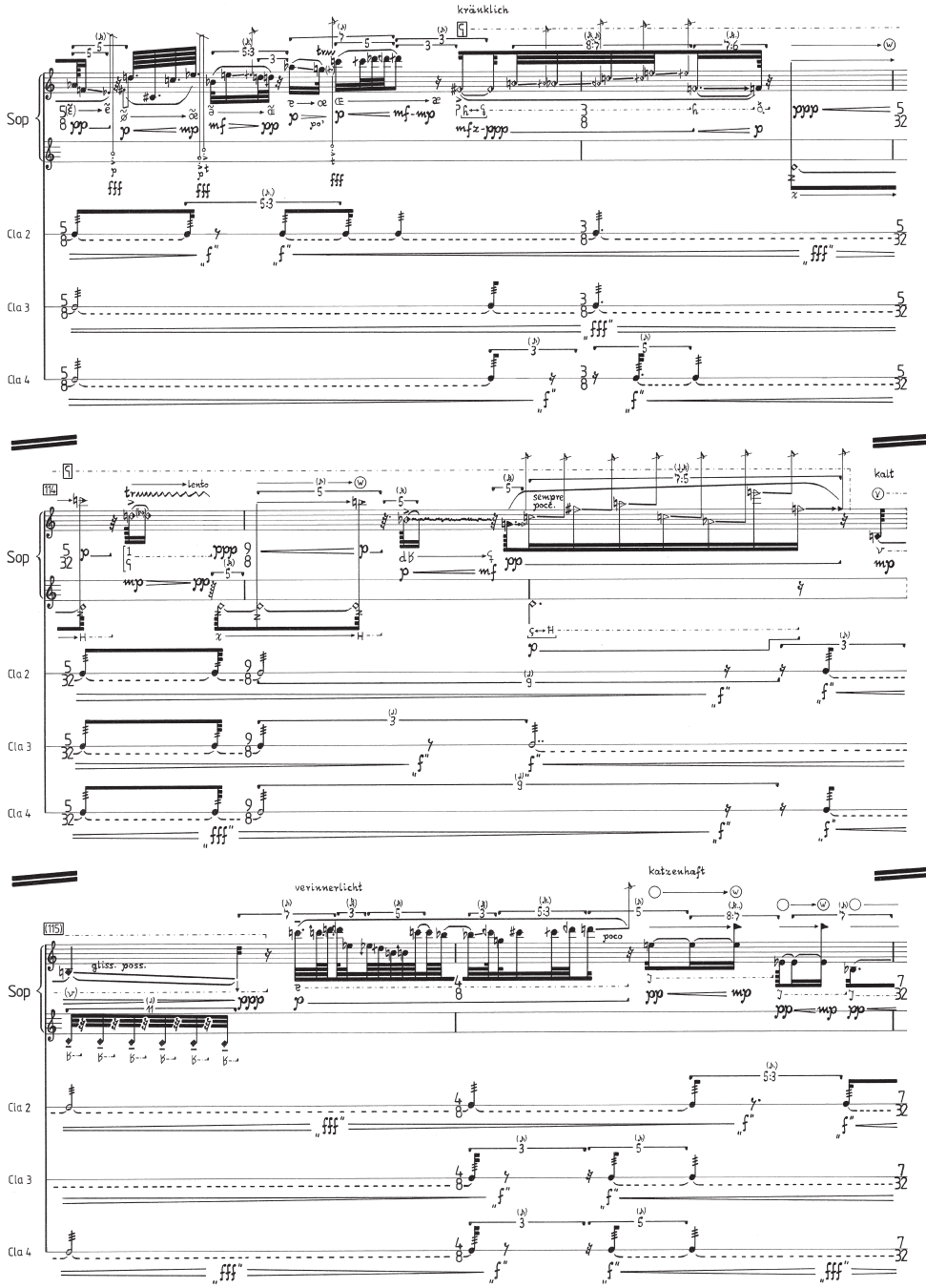
17 Mahnkopf benutzt die *Œuvres complètes*, Éditions Robert Laffont, Paris 1980.

18 Notabene: Nietzsche notiert diese Passage in einem Fragment über weibliche Schönheit. (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887–1898* [= Kritische Gesamtausgabe, Bd. 13, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari], München 1988, S. 80)

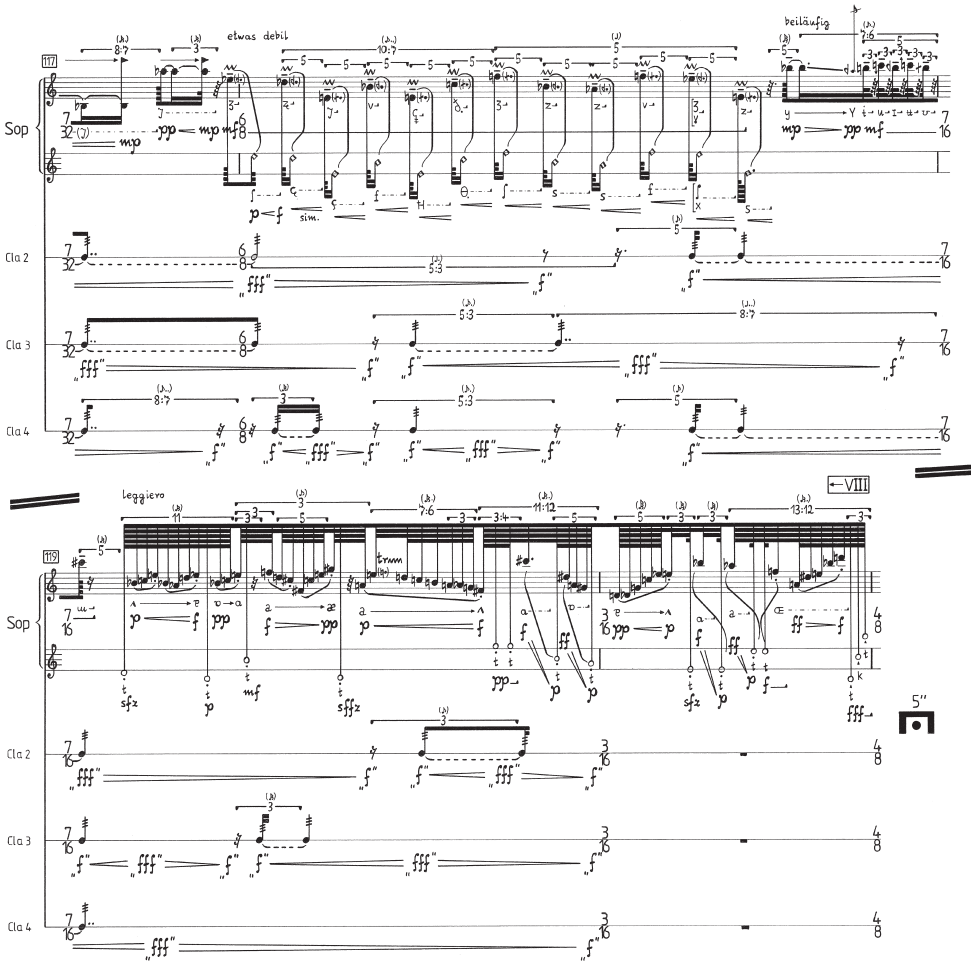
zweiten nicht nur die drei anderen möglichen Triokombinationen, sondern auch das Quartett. Das Anfangssegment stellt mit 81" hinter Finale und Mitte den drittlängsten Abschnitt des Stückes dar, so dass sich in seiner symmetrischen Anlage auch eine übergreifende dramatisch steigernde Bogenbildung andeutet. Die Abschnitte 1, 8 und 15 rahmen das Ganze als die längsten Segmente des Gebildes. Sein Anfangsabschnitt changiert zwischen einem flüchtig-impressionistischen Hauch und einem fast todesähnlichen Zustand: Das Duo von Alt und Bariton ist gerade noch zu hören mit „stimmlosen Vokalen", die „schwächlich, fast schwindsüchtig, draculahaft, untot" hervorgebracht werden sollen (anfangs gefärbt durch die „sommerlichen" Claves der beiden anderen Vokalisten). Der Scheitelpunkt in der Mitte des Werkes exponiert die virtuose und kantable Frauenstimme, dadurch auch das Thema der Schönheit. Das Quartett-Finale enthält die größte Fülle an Gestalten („Potpourri") – sein Partiturbild ist von fast schwindelerregender Komplexität: auch hier ist der Rausch eine Zahl (Bsp. 2).



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mon cœur mis à nu*, T 106–119



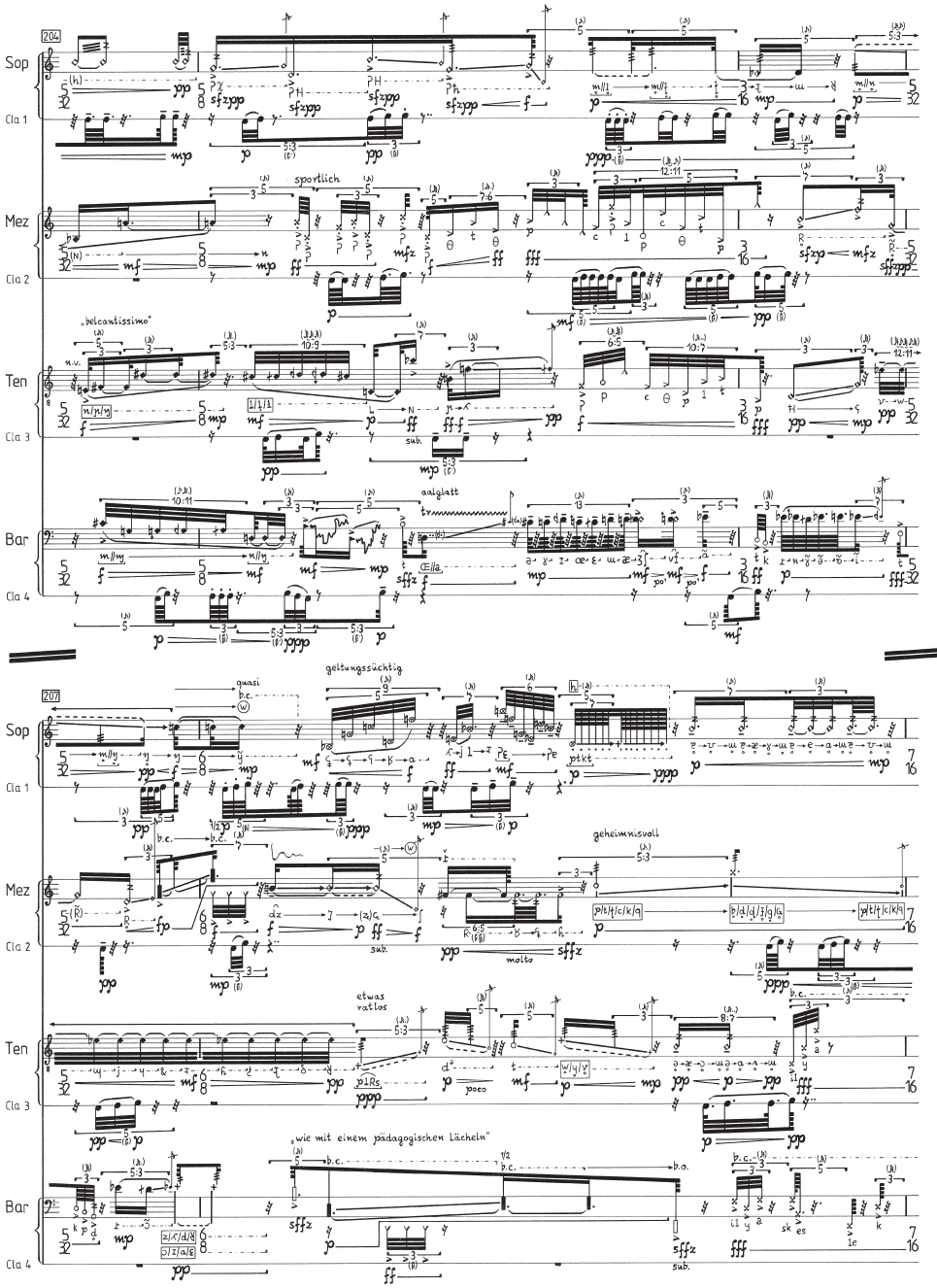
Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mon cœur mis à nu*, T 106–119



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mon cœur mis à nu*, T 106–119

Der Finalwirkung des Quartetts entspricht der zugrunde liegende Text. Darin wird nun das Thema der Schönheit explizit behandelt, da Baudelaire sie hier definiert (auch eine Ursprungsurkunde des späteren Symbolismus). Von zentraler Bedeutung ist dabei einerseits die Offenheit des ästhetischen Gehaltes, also ihr Rätselcharakter, andererseits sein ambivalentes Oszillieren zwischen Glut und Trauer, obsessiver Erzeugung von Neuem und irreversibler Verlusterfahrung – man darf vielleicht ergänzen: letztere in der Erzeugung selbst, die einer paradoxen Utopie der Restitution folgt.[19] Baudelaires Meditation über die Physiognomie des Schönen korrespondiert mit einer grundlegenden Bemerkung zum Charakter

19 Adorno hat diese Form der Utopie an Mahler dargestellt. „An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte. Aber nicht weniger authentisch ist ihm das Bewußtsein, daß dies Glück verloren ist und erst als verlorenes zum Glück wird, das es so nie war." (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M. 1960, S. 187)



Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mon cœur mis à nu*, T 204–208

der künstlerischen Arbeit in der Textgrundlage des Anfangssegmentes. Auch wenn hier nur einfach von „Arbeit" die Rede ist, geht es doch um den Kontrast zwischen Produktivität und Vergnügen – wie sie spezifisch ist für das Ethos des Dandys. Diese Arbeit, die von Baudelaire als immerhin weniger langweilig als das Vergnügen bezeichnet wird, entringt sich bei Mahnkopf jenem gleichsam „schwindsüchtigen" Dämmerzustand, der für das Vergnügen demnach typisch sein müsste. Man sollte sich dabei nicht irritieren lassen von der Textgrundlage des dritten Segmentes: „Ein Dandy tut nichts" für Tenor solo. Es entspricht in der Symmetrie des Stückes dem drittletzten Segment für Bariton solo: „Ein nützlicher Mensch zu sein, ist mir immer als etwas sehr Häßliches erschienen." Die Arbeit des Dandy entspricht also nicht den Kriterien der Nützlichkeit (die eher das Pendant des „Vergnügens" wäre – im Sinne der Komplementarität von nützlicher Arbeit und Freizeit). Die Musik zur Dandyszene ist zum ersten Mal in dem Stück um Kantilenenbildung bemüht, der Tenor vollführt Pseudokantilenen, hier noch ausgehend von nasalierten Vokalen bzw. Approximanten – die wirklich ausgebildete Kantilene scheint der weiblichen Stimme vorbehalten zu sein. Dagegen sind von dem Bariton aus der Welt der Nützlichkeit (im 13. Segment) nur „tiefe Rollanten" zu hören, die manchmal an ein eigenartiges Knurren erinnern. Bei Mahnkopf trägt er Züge eines Angebers, der sich übernimmt: Zunächst „energisch" und „echt männlich" auftretend, dann „stolz, fast königlich", zeigt er sich schließlich „armselig" und äußert sich nur noch „mit allerletzter Kraft".

An diesen Beispielen kann man ersehen, welche Bedeutung der Bezug auf Textzusammenhänge in dieser Komposition, die nur phonetisches Material benutzt, besitzt. Es könnte ja die Frage entstehen, wieso der Komponist nicht gleich nur eine Palette abstrakter Laute benutzt hat, statt Texte so radikal zu dekonstruieren, bis man sprachlich von ihnen nichts mehr erkennen kann. Überdies soll das so hergestellte hyperkomplexe Lautmaterial (dessen Darstellung in dem Anmerkungsapparat zur Partitur nicht weniger als acht Seiten einnimmt und das einer eigenen Studie wert wäre) als Bestandteil eines „Stückes ‚absoluter Instrumentalmusik' [aufgefasst]" werden ohne „alle Allusion an Theatralisches" (Mahnkopf). Welche Rolle spielt also die Bedeutungswelt der aufgelösten Texte hier noch? Man könnte sagen, das Werk realisiert sie auf paradoxe Weise, indem es einer Perspektive der Selbstauflösung in ihnen folgt. Damit ist nur mit anderen Worten die Ausgangsbestimmung der Werkdarstellung wiederholt: Die Komposition würde hier nicht einen Text „vertonen", sondern die in dem Text repräsentierte Ästhetik musikalisch transformieren durch die Verarbeitung des Textmaterials. Aber wie ist das zu verstehen: Perspektive der Selbstauflösung? Zunächst ist das nicht misszuverstehen als „Aufforderung" zu dieser. Die Dekonstruktion stellt eine der Möglichkeiten dar, die der Text bietet, eine, die man nutzen kann, aber nicht muss. Und wie sähe diese aus? Baudelaire liefert darauf einen Hinweis in einem Brief an seine Mutter, den der Komponist nicht zufällig als Motto über die Partitur gesetzt hat: „Mon cœur mis à nu, et où j'entasserai toutes mes colères." („Mein entblößtes Herz, in dem ich all meinen Zorn und all meine Wut aufhäufen werde".[20]) Im Sinne des Dandy- bzw. Flaneur-Programmes geht es hier nicht um das ungehemmte Ausagieren von Vorurteilen. Wenn hier tiefsitzende idiosynkratische Impulse als Gehalte der aphoristischen Darstellung beschworen werden, so sind sie darin als Gegenstände einer möglichst präzisen Formbestimmung

20 Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6 (Anm. 1), S. 325.

relevant – und zu der Form, die hier bestimmt wird, gehört auch ihre leibnahe Charakterisierungskraft, mit der diese sich auf die Dinge bezieht. Es geht hier also um die künstlerische Objektivierung einer basalen, ästhetisch-leibnahen Form der Welterfassung, die der Flaneur seinem eigenen pulsierenden Inneren entnimmt – Autovivisektion. Diese Objektivierung stellt bei Baudelaire eine sprachliche Transformation dar, die in der Konstellation der Aphorismen eine ästhetische Theorie repräsentiert. Mahnkopf nutzt nun das Stimmmaterial der Vokalisten, um die transformierten idiosynkratischen Impulse Baudelaires, seine „colères", in Klang zu übersetzen – was aufgrund der sinnlichen Multidimensionalität solcher Impulse auch möglich ist („Amodalität" im Sinne von Daniel Stern[21]). In der phonetischen Auflösung der Baudelaireschen Texte bleibt also ihr „idiosynkratischer Gehalt" mitsamt ihres inneren Bezuges auf die Dandy-Ästhetik bestehen und wird auf musikalische Weise neu formiert – klanglich und stimmgestisch – in einer spezifisch kompositorischen Vermessung. Das Dandy-Programm bleibt auch erkennbar in Mahnkopfs Insistenz, mit der er die Interpreten seines Stückes dazu auffordert, „keine Mühe zu scheuen, Expressivität mitsamt allen der menschlichen Stimme und ihrer Agierweise eigenen Implikationen psychologischer, rhetorischer, kommunikativer, pragmatischer etc. Art einzig und allein durch die Umsetzung des technisch Verlangten zu erzeugen. […] Keinesfalls ist aber eine mimisch-theatralische Szenerie erwünscht. Um alle Allusion an Theatralisches […] zu vermeiden […], empfiehlt sich eine ruhige, geradezu distanzierte Aufführungsweise, die den beabsichtigten psychopathologischen, hysterisch ‚extramundanen' Ausdruck, der von der Musik ausgeht, dadurch um so unverstellter in Szene zu setzen vermag. Die Clavesschicht ist ohne größere Geste, geradezu unauffällig auszuführen."[22] Der „imaginäre" mikroszenische Einschlag, den Mahnkopfs Stück besitzt, widerspricht nicht seinem Beharren darauf, dieses sei „absolute Musik". Denn „szenisch" ist das Stück nicht im Sinne einer dramatischen Bedeutung, die es ja nicht besitzt, sondern durch das multiple Aufblitzen von gestisch repräsentierten sozialen Grundkonfigurationen, aus denen dramatische Handlungen hergestellt werden können, aber auch erst müssten. Es handelt sich, wenn man so will, um eine klangliche Präparate-Sammlung von elementaren Kommunikationseinheiten – ebenso interessant zu studieren wie künstlich.

Als Claus-Steffen Mahnkopf im Vorfeld seines ersten musiktheatralischen Projektes, *Angelus Novus*, seine vokale Baudelaire-Etüde schrieb, rührte er mit untrüglichem Gespür an eine Vorlage, die weit mehr darstellt als ein hehres historisches Künstlervorbild. Vielmehr handelt es ich um einen der ersten Texte, die das seither zeitlose Problem des Verhältnisses von spontaner, unrestringierter ästhetischer Erfahrung und ihrer möglichst präzisen, unschematisierten Konstruktion aufwerfen. Damit ist – weit jenseits der kurrenten Etikettierungsformeln, mit denen die sogenannte Romantik seit je überzogen wird – die Präzision der künstlerischen Darstellung zu einer ästhetischen Utopie geworden, die Baudelaire bereits bei dem „Leuchtturm" Edgar Allen Poe exemplarisch formuliert vorfand. „Sollte einen ehrgeizigen Menschen das Gelüst anwandeln, mit einem Schlage das ganze Reich menschlichen Denkens, menschlicher Meinung und menschlichen Fühlens zu revolutio-

21 Vgl. dazu etwa Daniel Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 2003.

22 Vgl. dazu auch Wolfgang Rüdigers *Ästhetik der Extreme. Anmerkungen zur Interpretation von Claus-Steffen Mahnkopfs „Kurzes Leben 1" (2006) für Fagott und Flügel* in diesem Band.

nieren, so bietet sich ihm dazu die günstige Gelegenheit – die Aufgabe wäre, ein kleines schmales Buch zu schreiben und zu veröffentlichen. Der Titel müßte einfach sein – ein paar schlichte Worte – My Heart Laid Bare. Aber – dieser kleine Band müßte auch halten, was er verspricht. […] Aber es zu schreiben, da steckt der Haken. Kein Mensch wagt es zu schreiben. Kein Mensch wird es jemals zu schreiben wagen. Kein Mensch *vermöchte* es zu schreiben, selbst wenn er es wagte. Das Papier würde sich unter der geringsten Berührung seiner Feder kräuseln und glühend verzehren."[23]

23 Edgar Allen Poe, *Marginalia*, zit. in: Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 6 (Anm. 1), S. 325.

La vision d'ange nouveau, by Claus-Steffen Mahnkopf

Franklin Cox

Introduction

Claus-Steffen Mahnkopf's *La vision d'ange nouveau* is both a solo cello piece and one component of his poly-work *Angelus Novus*, a work of *Musik*theater written for the 2000 Munich Biennale.[1] As with Mahnkopf's other poly-works, *La vision* was conceived simultaneously in terms of its role in the poly-work (in *Angelus Novus*, it is superimposed upon the end of one component work and the beginning of another) and its coherence as an independent piece.[2] Because an analytical paper such as this cannot do full justice to the rich field of interrelationships between *La vision* and the other component works of *Angelus Novus*, it will focus on the solo version.

This paper will first explain the main procedures that went into forming the solo piece, pointing out as well relationships to other component pieces in the poly-work and to the materials generating the entire cycle. As with many "complexist" works[3], the procedures of conception and formation are densely interwoven and of interest in themselves. However, as the artefact resulting from these procedures should be understood on its own terms, not solely in terms of the composer's explicit intentions, this paper will present analytic observations oriented toward making sense of the musical flow of the piece and offering paths toward meaningful interpretation of it.

This latter step is especially important for complex music of the last few decades, as few composers working in this direction view their music as a fairly transparent medium allowing for a direct and detailed manifestation of their intentions. Unlike Karlheinz Stockhausen and Milton Babbitt, for example, who insisted on the possibility of an ideal listener perceiving the serial structure of their works down to the finest detail, composers of the New Complexity tend to focus on creating musical contexts in which multiple layers of activities and processes are continually unfolding in such a manner that the structural pillars

1 For Mahnkopf's conception of a poly-work, see, for example, his article, "Theory of Polyphony," in Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig, eds., *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002, pp. 38–53.

2 A work such as *La vision* thus poses some interesting challenges to traditional modes of analysis: if analyzed as a component of the poly-work, its role in supporting the larger architecture and its linkages to the other component works would typically be viewed as more significant than its autonomous character, whereas if analyzed as an independent solo work, its artistic autonomy would come to the fore. Conflicts such as these between subordination and autonomy are the heart and soul of the most compelling works of the New Complexity of the last few decades. Unfortunately, the analytic literature to date has barely scratched the surface of these issues.

3 For Mahnkopf's explanation of his term "complexism," see "Complex Music: An Attempt at a Definition," in *Polyphony & Complexity* (see footnote 1), pp. 54–64.

are, so to speak, overgrown; in Mahnkopf's words, "every musical 'moment' of the discursivity is virtually a crossing point of multiple, multi-directional formal strategies and their consequences."[4] Given such a conception, one cannot expect that the composer be consciously aware and in complete control of every interrelationship on the local level resulting from multiple layers of transformation, although one should expect that he or she has attained mastery of fundamental elements of compositional craft such as transformation of materials, harmonic flow, and dramatic unfolding.

This paper will therefore first present a detailed explication of Mahnkopf's conception and compositional design: after a brief overview of the poly-work *Angelus Novus*, it will present the basic materials and formal conception of *La vision*, discussing in turn the metric structure, harmonic structure, and pitch structure, and indicating interactions among these aspects. The second part of the paper will then present the analysis proper, focusing on the figural development, the nature of the musical flow, and the experiential quality of time in *La vision*.

1. Conception and Compositional Design

The conception of Mahnkopf's poly-work *Angelus Novus* was centered on Walter Benjamin's famous essay in response to Paul Klee's painting, *Angelus Novus*. Benjamin interprets Klee's angel as the angel of history, looking backward at an unbroken chain of horrors of the past while running forward, driven by the storm of progress, into a pile of debris which is the future.

Mahnkopf decided that the number three would be central to the organization of this poly-work. It consists of three ensemble works—*Angela Nova*, for soprano and ensemble, *Zweite Kammersymphonie*, and *Solitude-Sérénade* for piccolo oboe and ensemble—and three solo works—*Le rêve d'ange nouveau*, for piano solo, *La vision d'ange nouveau*, for cello solo, and *La terreur d'ange nouveau*, for flute solo. There are three main material categories employed in the solo works, one of these categories is dominant in each of these works, the cello piece is notated on three systems, and so forth.[5]

The three main material categories in these solo pieces Mahnkopf designates as "harmonisch" (harmonic), "melodisch" (melodic), and "rhythmisch-motivisch" (rhythmic-motivic); the harmonic aspect dominates in the piano piece, the melodic in the cello piece, and the rhythmic-motivic in the flute piece. However, all three categories are developed within each of the solo pieces, in each case realized with different vocabulary of gesture and texture types and according to a different formal principle. In the cello piece, Mahnkopf designates the melodic materials as "a," the rhythmic-motivic as "b," and the harmonic as "c." The basic principle is that the three material categories are constantly interpenetrating

4 "Complex Music: An Attempt at a Definition," ibid., p. 61.

5 For more detailed information about *Angelus Novus*, see the composer's web page at http://www.claussteffen mahnkopf.de/main.php and the comprehensive foreword to the score (Edition Sikorski 8657). I am grateful to the composer for the detailed information he provided for this analysis; Examples 1, 5, 7a, and 7b are modified versions of diagrams provided by the composer.

Basic Materials
(adapted from the composer's diagram)

3 Material types: a, b, c
in Vc. piece:
a: Lines, Melodic—1/8-tone, small glissandi
b: Figures—1/4-tone
c: "Chordal interpretation"—1/8-tone

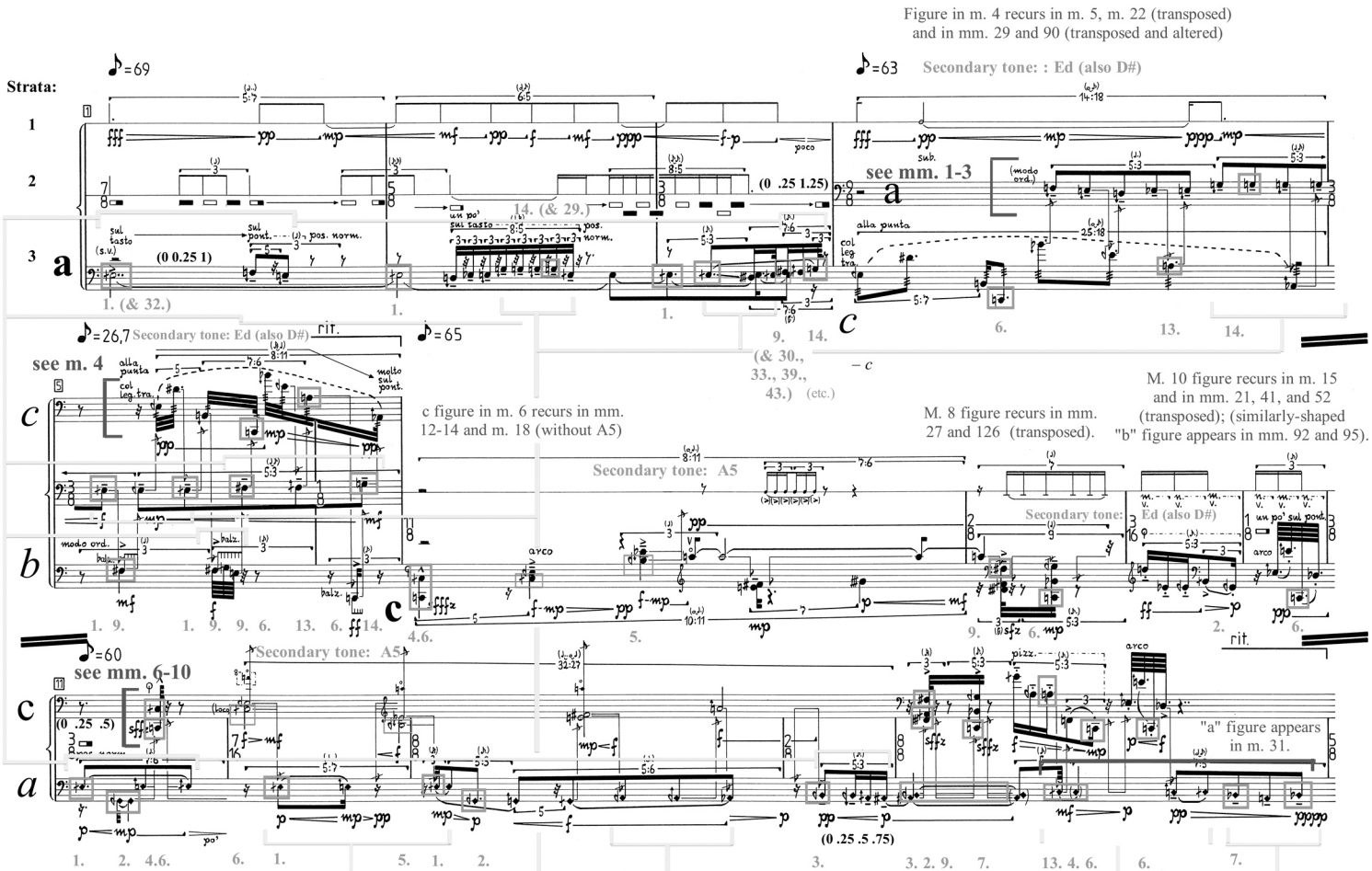
2 Degrees of presence: **a** und *a*, **b** und *b*, **c** und *c*
in Vc. piece reduced presence through half-harmonic, balzato, col legno, finger percussion, soft pizzicato

Repetition ("recurrence"): a, b, c.

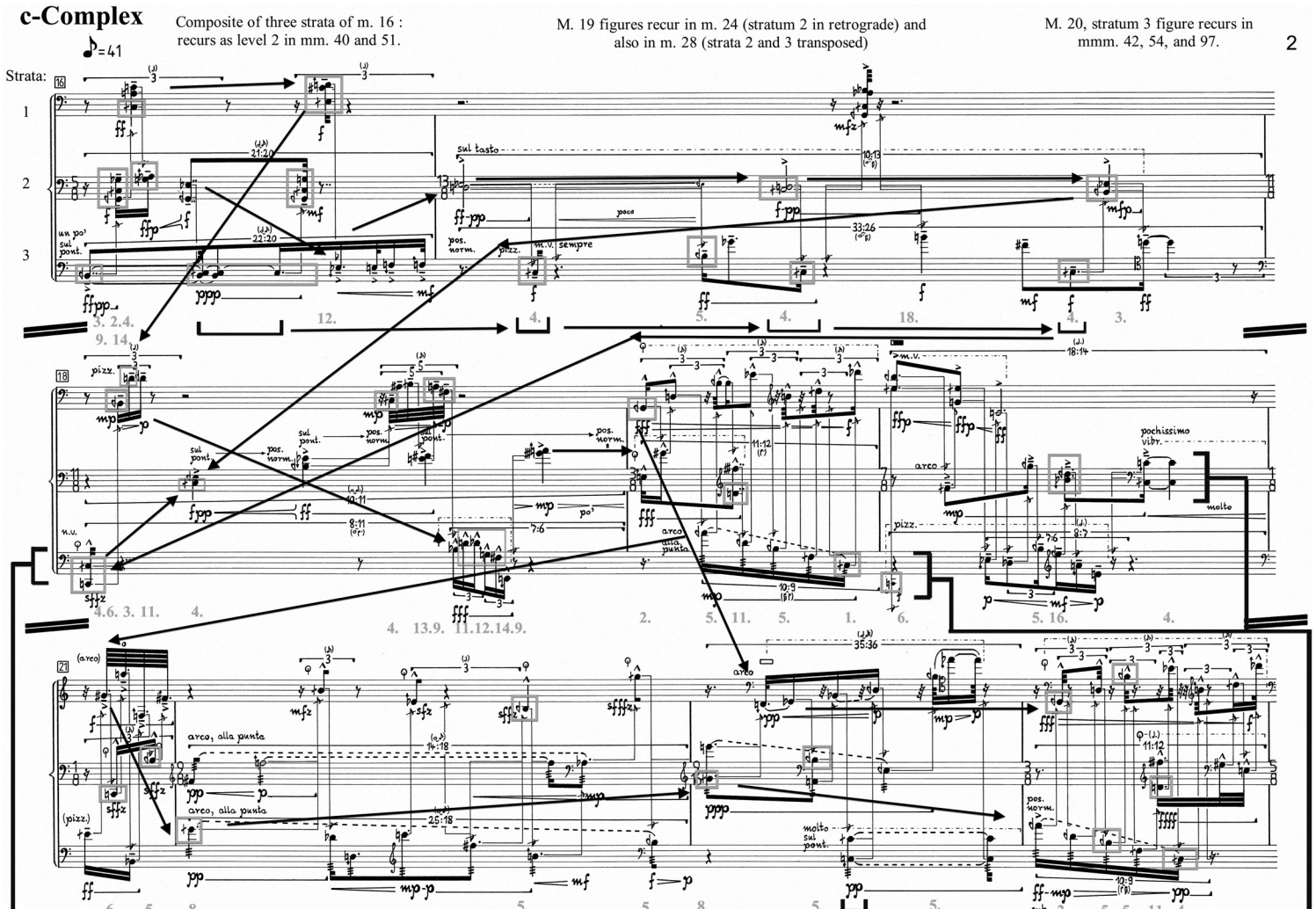
Measure	1	4	5	7	11	16	29	30	31	33	40	44	45	48	49	51	55	89	91	93	95	97	99	104	106	107	110	120	124	125	127	128	129
III	---	---	*c*			**c**	---	---	*b*			---	---	*a*			**a**			---	---	*a*					**b**	---	---	*b*	---	---	*c*
II	---	a	a	---	c	**c**	---	c	c	---	a	---	c	c	---	b	**a**	---	c	---	b	b	---	a	---	b	**b**	---	a	a	---	b	b
I	**a**	*c*	*b*	**c**	*a*	**c**	**c**	*b*	*a*	**a**	*c*	**c**	*a*	*b*	**b**	*c*	**a**	**c**	*b*	**b**	*a*	*c*	**a**	*b*	**b**	*a*	**b**	**a**	*b*	*c*	**b**	*c*	*a*

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
III					*c*: repetition	*c*				
II				a: repetition	a	a				
I	**a**: new corresponding to a-complexes	**a**	**a**	*c* = m. 22	*b* = m. 112	*b* (free)	**c** = m. 18	**c** = m. 27	**c** new corresponding to c-complexes	**c** = m. 21

Example 1


Figure in m. 4 recurs in m. 5, m. 22 (transposed) and in mm. 29 and 90 (transposed and altered)
Strata:
1
2
3
♪=69
♪=63
Secondary tone: : Ed (also D#)
see mm. 1-3
14. (& 29.)
(0 .25 1.25)
(0 0.25 1)
1. (& 32.)
9. 14. (& 30., 33., 39., 43.) (etc.)
– c
♪=26,7
Secondary tone: Ed (also D#)
see m. 4
♪=65
c figure in m. 6 recurs in mm. 12-14 and m. 18 (without A5)
M. 8 figure recurs in mm. 27 and 126 (transposed).
M. 10 figure recurs in m. 15 and in mm. 21, 41, and 52 (transposed); (similarly-shaped "b" figure appears in mm. 92 and 95).
Secondary tone: A5
Secondary tone: Ed (also D#)
♪=60
see mm. 6-10
Secondary tone: A5
(0 .25 .5)
(0 .25 .5 .75)
"a" figure appears in m. 31.

Example 2a


c-Complex
Composite of three strata of m. 16 : recurs as level 2 in mm. 40 and 51.
M. 19 figures recur in m. 24 (stratum 2 in retrograde) and also in m. 28 (strata 2 and 3 transposed)
M. 20, stratum 3 figure recurs in mmm. 42, 54, and 97.
2
Strata:
1
2
3
sul tasto
pos. norm.
pizz.
m.v. sempre
poco
arco
arco, alla punta
(pizz.)
molto sul pont.
sub.

Example 2b

each other and/or are blurred by one or more "disturbance" layers consisting of superimposed articulations (*balzato*, etc.), timbral blurring (such as bow vibrato or half-harmonics), or superimposed drone tones (see Example 1). At three points in the piece, one material category is exclusively present for an extended period: the main c-complex mm. 16–28, the main a-complex mm. 55–88, and the main b-complex mm. 110–119. These three sections will tend to be heard as moments of greater focus than the rest of the piece.

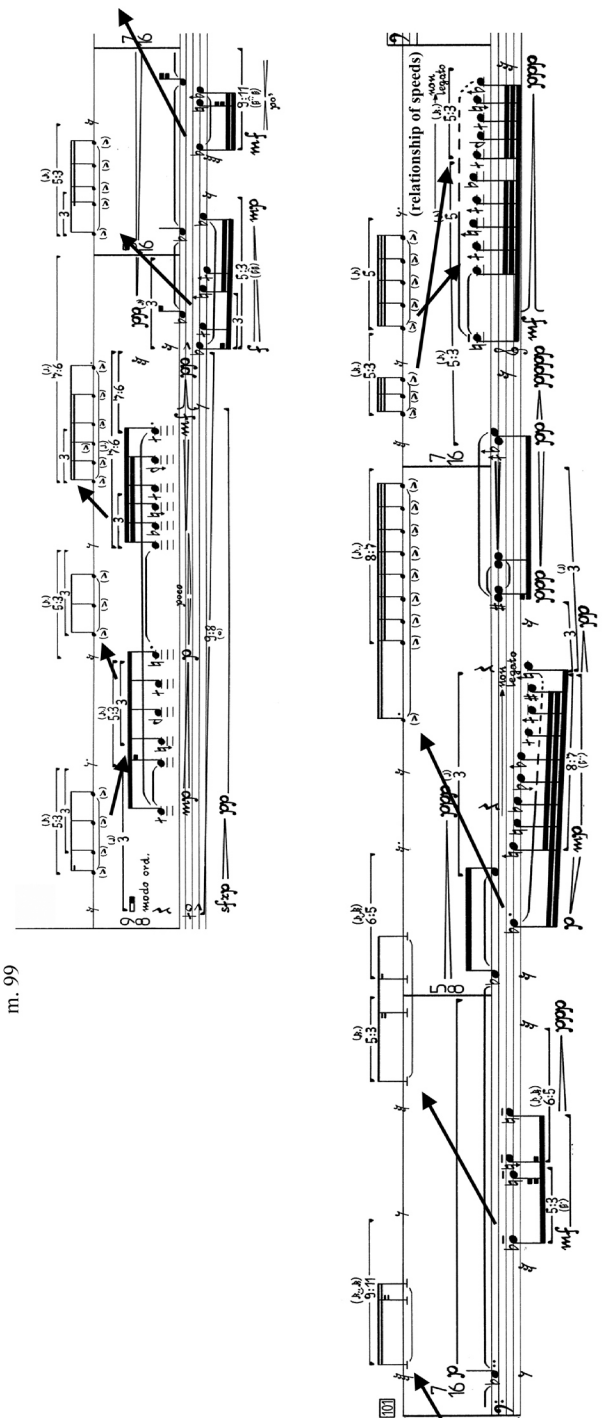
There are six different figure/gesture types for each category of material; all of the "a" materials are recognizably melodic in nature, all of the "b" materials are recognizably iterative in nature, and the "c" materials are clearly more harmonically oriented than the others.[6] Mahnkopf also makes a distinction between the basic microtonal vocabulary of both "a" and "c" materials, which use 1/8-tones (i.e., 48t-ET [= 48-tone equal temperament]), and both "b" materials and the background harmonic field of the piece, which use 1/4-tones (i.e., 24t-ET). Mahnkopf also distinguishes the degree of presence of the materials (in Example 1, using boldface for the strongest presence and italics for lesser presence), this accomplished by superimposing articulations and applying timbral blurring, as mentioned above.

Mahnkopf uses an unusual but highly effective strategy of developing these three basic categories of materials. In any given subsection, one, two, or three strata of figure/gesture types of between one and three categories might be superimposed, requiring the performer to polyphonically articulate often highly contrasting materials (see Examples 2a and 2b, which present the first two pages of the score along with my analytical markings; the "a," "b," and "c" categories of materials indicated in Example 1 are marked in large letters on the score). The superimposed materials might be from the same category, as in the a-, b-, and c-complexes (see, for example, mm. 16–24 in Example 2b), and they might even be of the same gesture type (see, for example, mm. 19 and 24 in Example 2b, which share the same basic gesture type, with rhythmic displacement; this composite reappears in m. 28, with the lower two layers transposed). When only one figure/gesture type is present, it is usually treated quasi-polyphonically, in that the "disturbance" actions diminishing the clarity of the figure often consist of rhythmicized timbral inflections. For example, in mm. 1–3 two layers of these inflections transform the clear opening melodic gestures into a highly unstable compound. In one of the most striking of such passages, in mm. 99–103, rhythmicized bow vibrato produces a slightly varied rhythmic canon with the melodic figure (see Example 3).

---

6 I will usually use the term "figure" (or "figure/gesture") when refering to local materials, as Mahnkopf in his compositional diagrams uses "Figure" in this manner (he describes some materials as "gestural figures" or "motivic figures"). "Figure" should be understood in general as "a characteristic passage of music of a given figure-type;" this latter term could be seen as analogous to a Classical-period musical topic. "Gesture" will in general be used for a short, quasi-physical musical shape; thus, a musical figure might be comprised of several gestures.

The term "motive" will rarely be used, as a motive traditionally has a clear intervallic and rhythmic shape that is foregrounded through emphasis and motivic working; only when certain materials are foregrounded in a similar manner will this term be used. In Mahnkopf's *La vision*, a proliferation of motive-like materials appear within his figures and among his gestures, but there are usually too many materials and levels of transformation in play for one or more to be foregrounded in the manner that traditional composers would choose favored motives to serve as the focus of developmental work.



Example 3

Perhaps the most intriguing means of developing these figure/gesture types consists in the recurrence—often literal in terms of pitch, although the rhythm is usually altered—of a figure as one stratum within a new context consisting of multiple strata. I will call this sort of development a "transformation," which will be more fully explained in the analytical portion of this paper. The first such recurrence appears in the beginning of the piece: the entire "a" melodic figure articulated in three short gestures in mm. 1–3 recurs in mm. 4–6 as a regular stream of notes superimposed upon a "c" figure in m. 4, and in m. 5 superimposed both on a sped-up recurrence of that "c" figure and on a new figure from the "b" category. Although only three different figures have been used in this opening passage, three strikingly different musical composites have been created.

These recurrences do not always happen in close succession; the "c" figure that appears in m. 6 recurs in mm. 11–14 and then in m. 18, where it is perhaps most clearly manifested, stripped of the A5 harmonic that blurred its first two appearances (throughout this discussion, please refer to Examples 2a and 2b, where the repetitions of figures and gestures are described in gray type). Sometimes an entire figure recurs, and sometimes only a gestural component. For example, the "c" gesture in m. 8 also appears near the end of the piece in m. 126, and the "c" gesture in m. 10 recurs at its original pitch level in mm. 15, 21, and 41, and transposed in m. 52. Gestures from the "b" category with a similar contour to it, which could be perceived as variations of this gesture—also appear in mm. 92 and 96. This sort of similarity across categories I will call a "mutation," which will similarly be described in more detail in the second part of the paper.

In addition, sometimes a composite of different material recurs as a whole, conglomerated into a single layer; for example, the three strata of "c" figures in m. 16 recur in m. 40, joined into a new figure that is superimposed upon and interrupts the foreground "a" figure. Alternatively, sometimes only one gesture in a composite recurs; for example, out of the composite of three "c" figures in m. 19 (this composite recurring in mm. 24 and 28), the figure in the lowermost stave of m. 19 recurs in mm. 42, 54, and 97.

One of the most intriguing aspects of *La vision* is the way in which a small number of gestures produces an immense wealth of resultant polyphonic compounds. This issue will be more fully explored toward the end of this paper.

All of the component pieces of *Angelus Novus* are developed out of the same harmonic materials and share many constructive elements and processes as well. A crucial constructive element is a *Zahlenreihe* (number series) that Mahnkopf used in different fashions to generate many of the materials of the cycle. Its most direct manifestation is in the metric structure of both *Solitude-Sérénade* and *La vision d'ange nouveau* (see Example 4a).

It is important to emphasize at this juncture that in both of these works, as in numerous other works of the New Complexity, meter is not a mere notational convenience for coordination of events, but rather functions at the mid-ground level for the purposes of articulation and of shaping of the musical flow. It is clear from even the most cursory glance at the scores of both *Solitude-Sérénade* and *La vision* that, for all the multiple overlappings of events and textures, the measure remains the primary organizational unit. Even though in many cases the beat units indicated by the meter are not articulated and/or the downbeat iteration of a measure is missing, and even though multiple layers of tuplets commonly override barlines, nevertheless clear changes of texture or figure/gesture almost always coincide

with a new measure or group of measures.[7] Therefore, the metric organization—at the very least, the relative durational lengths of measures—will clearly have a powerful influence in musical characterization and in shaping the musical flow.

The entire *Zahlenreihe* is given in boldface in Example 4a; it corresponds directly to the number of beats in each of the measures of the *Solitude-Sérénade*, although the beat unit in this piece is constantly changing between eighths, sixteenths, and thirty-seconds. In Example 4a, the numbering of the elements in the *Zahlenreihe* is given in small type at the top of each group of rows; this set of numbers is identical to the measure numbers of *Solitude-Sérénade*. The metric structure of *La vision* corresponds closely to the original *Zahlenreihe*, with small deviations underlined; these consist either of the addition of two values in the original series to create a longer measure (mm. 9, 126, and 129) or a straightforward alteration of a value (m. 34).

Although these two metric structures are obviously highly similar, each metric structure as experienced will sound quite distinct. In the top system of Example 4a, metric and tempo structures from the opening measures of both pieces are superimposed. It is clear that the changing beat units in *Solitude-Sérénade* and the changing tempos in *La vision* will blur the similarity of the two pieces' metric structures as experienced (this is, of course, leaving

7 For example, the first three measures are defined by a "pedal tone" surrounded by winding microtonal gestures. Mm. 2 and 3 have no downbeat iteration, and two layers of timbral inflection overlap the barlines. However, each measure is characterized by a different form of the winding gesture (m. 1, center pitch and slow statement of two surrounding tones; m. 2, faster, quasi-*portato* statement of a larger winding gesture; m. 3, sustained statement of winding gesture with one *glissando*). Mm. 4–6 form the next middle-ground unit, with m. 4 clearly articulating a change in texture, whereas m. 5, although lacking downbeat iteration, nevertheless is clearly distinguished from m. 4 by the addition of a third textural layer. M. 6 has the weakest distinction within this group, being marked only by a *ritardando* (and, one could maintain, by the *fortissimo* articulation of a low C). In the next middle-ground unit, mm. 7–10, although two measures are lacking a downbeat iteration, each measure is clearly distinguished by a different figure or gesture, even though one important element, the high A5, begins in mid-measure (m. 7) and carries over into the next bar. On p. 1 of the score, few measures are clearly articulated by downbeat iteration, but by p. 2 of the score, every measure is articulated by a downbeat iteration and marked by a new texture or new element.

The sort of creatively flexible yet logical approach that can be seen here, in which Mahnkopf has taken advantage of various musical potentials of his pre-compositional metrical scheme, offers one of the clearest means of distinguishing composers associated with the New Complexity from their high-Modernist forebearers. For the post-WWII avant-gardists, the qualitative differentiation inherent in traditional Western meter, with its intimate connection to common-practice harmonic syntax and its rich vocabulary of performative "deformations" that interpreters well-versed in this tradition used to realize the notated tasks, was an obstacle to the quantification of all parameters. Only by ironing out such deformities, it was thought, could composers gain the compositional control necessary to create entirely new types of textures and forms employing serial processes. If a smooth scale consisting of nearly-equal steps could not be attained in performance for each parameter to be organized, the application of complicated serial methods seemed pointless, above all when composers were forced to defend their music on the grounds of the perceptibility of their compositional methods. Thus, practically all the serialists set about leveling-out qualitative differentiations such as performative agogic stress on strong beats; for a consistent adherent of Milton Babbitt's sophisticated rhythmic system, such deformations could only be considered errors.

In contrast, most New Complexity composers reject the illusion of control held by the post-WWII serialists and welcome, for instance, the sort of rhythmic "deformation" that comes along with expressive figures, energetic gestures, and traditional (i.e., qualitatively differentiated) meter. However, unlike the neo-Romantics, New Complexity composers are searching for qualitative differentiations that have not been heard thousands of times in works of the common practice tradition. The differentiations they seek arise out of their compositional visions, and they are so to speak composed into the music, employing highly rational means.

Zahlenreihe (Number Series) and Metric Structure of *Solitude-Sérénade* and *La vision d'ange nouveau*

Zahlenreihe* (in boldface) and Metric Structure of *Solitude-Sérénade

Tempo

♪ = 33 (*sempre*)

#/m.:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
	7	**5**	**3**	**9**	**3**	**1**	**11**	**2**	**1**	**2**	**1**	**3**	**7**	**8**	**2**	**8**	**5**	**13**	**11**	**3**	**7**	**1**	**9**	**9**	**3**	**5**	**4**	**2**	**3**	**9**	**9**	**13**	**3**	**5**	**2**	**2**	**1**	**5**	**3**	**6**	**5**
	/32	/16	/8	/16	/16	/8	/16	/8	/8	/8	/8	/8	/32	/8	/8	/8	/32	/16	/16	/8	/8	/8	/8	/8	/8	/32	/8	/8	/16	/16	/32	/16	/32	/8	/8	/8	/8	/16	/8	/8	/8

Metric Structure of *La vision d'ange nouveau* (deviations from the number series are underlined)

Tempo

♪ = 69 63 26.7 rit. 65 60 41 rit. 51 55 rit. 47 55

etc.

#/m.:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	7	5	3	9	3	1	11	2	3 (=1+2)	1	3	7	8	2	8	5	13	11	3	7	1	9	9	3	5	4	2	3	9	9	13	3	5	9	2	1	5	3	6	5
	/8	/8	/8...						/16	/8	/8	/16	/8...																				/16	/16	/8	/8	/16	/8...			

Solitude-Sérénade

#/m.:	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81
	1	**3**	**7**	**3**	**5**	**11**	**3**	**5**	**9**	**3**	**5**	**3**	**1**	**3**	**2**	**3**	**1**	**3**	**5**	**3**	**2**	**13**	**7**	**1**	**15**	**3**	**3**	**3**	**5**	**3**	**2**	**9**	**3**	**7**	**11**	**5**	**6**	**3**	**6**	**4**

La vision d'ange nouveau (without changes of tempo)

m.:	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
	1	3	7	3	5	11	3	5	9	3	5	3	1	3	2	3	1	3	5	3	2	13	7	1	15	3	3	3	5	3	2	9	3	7	11	5	6	3	6	4
	/8...					/16	/8...					/16	/8									/16	/8...					/16	/8				/16	/8							

Solitude-Sérénade

#/m.:	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121
	5	**3**	**2**	**4**	**6**	**3**	**9**	**5**	**11**	**9**	**1**	**8**	**1**	**5**	**7**	**4**	**3**	**11**	**9**	**5**	**7**	**5**	**7**	**5**	**7**	**8**	**15**	**5**	**2**	**13**	**6**	**3**	**8**	**7**	**5**	**2**	**5**	**4**	**3**	**4**

La vision d'ange nouveau

m.:	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
	5	3	2	4	6	3	9	5	11	9	1	8	1	5	7	4	3	11	9	5	7	5	7	5	7	8	15	5	2	13	6	3	8	7	5	2	5	4	3	4
	/16	/8...					/16	/8	/16	/8...								/16	/8	/16	/16	/8	/16	/16	/8...																

Solitude-Sérénade

#/m.:	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134
	2	**1**	**5**	**11**	**13**	**1**	**1**	**11**	**15**	**2**	**1**	**1**	**7**

La vision d'ange nouveau

m.:	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131
	2	1	5	11	13	2 (=1+1)	11	15	3 (=2+1)	1	7
	/8...						/16	/16	/8		

Example 4a

out the question of how the corresponding metric structures are articulated). Critics of complex music, both anti-Modernist and old-Modernist, have tended to view deviations of this sort as indicative of either number-fetishism or artistic irresponsibility. The latter charge—namely, that the composer has failed to project adequately his or her basic materials—is commonly made against composers of complex music by those trained in the principles of older-generation Modernists. The assumption here would be that Mahnkopf failed to take into account that two identical metrical series will not sound the same if the beat units and beat speeds are constantly changing; thus, the similarities in the basic series have little or nothing to do with actual musical experience. Both because procedures similar to Mahnkopf's are commonly used among composers of complex music and because similar questions might be raised about his organization of other aspects of *La vision*, it is worthwhile to attempt to address these concerns.

The notion of a family relationship will be used in this paper in order to explain how one might make sense of such seemingly contradictory treatment of two nearly identical metric structures. Although at the bar-to-bar level, the two pieces' metric structures will be experienced as distinct from each other, nevertheless, stretches of the metric structures of both pieces will almost inevitably be highly similar. For example, despite the great similarities in the beat structures of both pieces that are obvious to the eye in Example 4a, not only the differences in the beat-units and tempos of both pieces, but also the different rhythms used to articulate both sets of meters would seemingly lead to little experienced correspondence between the metric structures of both pieces (although the similarity of the beat structures will inevitably leave an imprint, at the very least on the performers).

However, numerous similarities lie under the surface. Example 4b converts the measure durations of the first twelve measures of *Solitude-Sérénade* and the first eleven measures of *La vision* into a constant unit of seconds (Example 4b).

Solitude-Sérénade

Measure:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Duration:	3.2"	4.5"	5.5"	8.2"	2.7"	1.6"	10"	3.6"	1.8"	3.6"	1.8"	5.5"

La vision d'ange nouveau

Measure:	1	2	3	4	5	6	7	8	9		10	11
Duration:	6"	4.3"	2.6"	8.5"	6.7"	3.5"	10+"	1.8"	1.4"		.9"	3"

Example 4b

Although the duration-shapes of both passages are clearly different, one can also see that measures 2, 4, 7, and to some degree 9 in both pieces have similar durations, mm. 1–3 and mm. 3–5 in *Solitude-Sérénade* form rough retrogrades to the corresponding measures in *La vision*, mm. 4–9 in both pieces have a roughly similar contour, and mm. 10–12 in *Solitude-Sérénade* and mm. 9–11 in *La vision* also have a similar contour, with the passage in *La vision* roughly twice as fast. It is worth keeping in mind that even though the beginnings of both pieces have a maximum amount of "distortion" of the original metric series, one can still find numerous similarities between their metrical structures as experienced. By m. 40 of

Solitude-Sérénade, large stretches of music remain with a constant eighth-note beat unit (the tempo being unchanged throughout the piece), and large stretches of music in the middle part of *La vision* have minimal or no tempo changes. In these corresponding passages, the contours of the metric structures will clearly be highly similar.

This is where the notion of a family resemblance is useful. Members of a family often tend to have recognizably similar facial characters, even if the shape of each person's nose is different; two brothers might have similar eyes but dissimilar smiles; and so forth. Sometimes a marked dissimilarity in one feature between two family members might make more noticeable the similarity in another aspect. Similarly, bar-to-bar divergences in two pieces with metric structures derived from the same number series might end up highlighting the similarity of other passages with highly similar measure durations. On a global level, the experienced similarities between two such metric structures will often be very pronounced, especially when, as in *Angelus Novus*, similar material categories and strategies are used in all the solo works of the poly-work. As will be seen below, this notion of family resemblance can help make musical sense of the results of various sorts of multi-layered transformations that are commonly found in complex music.

Because the basic *Zahlenreihe* is used to generate both the metric structure and the pitch structures of all the materials in *La vision*, it is worthwhile to take note of some of its distinctive features. These are especially important with regard to the experiential impact of the metrical shape of both *Solitude-Sérénade* and *La vision*, as the metrical structure—granted the deforming effects of the constant changes of metrical unit (i.e., /8 or /16) in *Solitude-Sérénade* and the superimposed tempo changes in *La vision*—of each piece is a fairly direct translation of the *Zahlenreihe*.

Mahnkopf composed the series intuitively with a view to its musical potentials.[8] In scanning through the series, one notices the following three characteristics (please refer to the *Zahlenreihe* [in boldface] in Example 4a):

1. Smaller numbers, mostly odd, are prominent throughout, but with constantly changing predominances of different numbers and groups of numbers. For example, one finds only one "4," one "6," and two "8's" in the first seventy-seven positions of the series, but the latter part of the series has markedly more of these even numbers; combinations such as "1–2," "1–3," and "3–5" are common in the first two-thirds of the series but almost nonexistent in the last third.
2. One can find numerous characteristic shapes that are unlikely to have been created randomly, such as the quasi-motivic groups that speed up (clear examples being the "7–5–3," "9–3–1," and "11–2–1" groups at the beginning of the series, and the "15–5–2," "13–6–3," "8–7–5–2," "5–4–3," and "4–2–1" groups in #108-#123 of the *Zahlenreihe*) or slow down (such as the "1–3–7," "3–5–11," and "3–5–9" groups in #42–#50 in the series). There are also "pools" in which a few values are repeated (such as #53–#58, #67–#71, and #101–#106). One can find areas in which there is a gradual, wave-like buildup to longer values, as well as areas in which extremes of high and low values appear.

8 Private correspondence with the composer.

3. The higher prime numbers—11, 13, and 15—appear rarely throughout, and they appear less often at the beginning of the series than later on in it, where the contrast between larger and smaller numbers at times is far more dramatic than can be found in the beginning of the series (for example, #65–#66 juxtapose a "1" and a "15," and #125–#133 have four appearances of the largest values of "11," "13," and "15" and five appearances of the smallest values of "1" and "2").

As regards the *Zahlenreihe*'s impact on the metrical structure, characteristic 2. offers strong potentials for creating distinctive, quasi-motivic accelerating metric groups, and characteristic 3. offers clear opportunities for musical dramatization, as a greater preponderance of longer measures will appear later in both pieces, with more dramatic oppositions of longer and shorter measure lengths. These latter potentials are not exploited in *Solitude-Sérénade*, whereas they are crucial to *La vision*. The latter part of *La vision* is distinguished by extremely long measures in which the relentless transformation of composites of "a," "b," and "c" materials appears suddenly frozen; mm. 107 and 109 are notable examples of this situation.

As applied to the intervallic structure, one could imagine characteristic 3. as an opportunity for the gradual introduction of larger intervals juxtaposed with very small intervals. However, Mahnkopf employs what I would call a "coded" (in Pierce's terminology, "symbolic") system of associating the numbers in the *Zahlenreihe* to intervals, such that there is no "iconic" (to use Pierce's term) relationship between size of numbers in the series and the size of the intervals in the musical figures; the code employed for the "a" and "c" materials will be discussed below. However, no matter what code is used, if a substantial enough segment of the *Zahlenreihe* is employed in generating intervals, both characteristics 1. and 3. will clearly allow for a gradual change in intervallic repertoire, as both the even numbers and the higher primes appear rarely early in the series and more often later. The more significant factor, however, will likely be characteristic 2., which will produce "pools" in which certain interval groups recur with great frequency, producing closely-related families of set classes.

Before discussing Mahnkopf's procedure for generating his pitch materials from the *Zahlenreihe*, it is necessary to show how he generates the center pitches[9] that are necessary components of this procedure. For *La vision*, Mahnkopf used the same background harmonic lattice that he had used in *Solitude-Sérénade*; this practice is similar to that followed by composers of the spectralist school, although Mahnkopf's background sonority is obviously far less stable and aurally clear than those found in most spectralist works (see Example 5).[10] This lattice consists of two rising scales that converge on each other the higher they go; the vocabulary of these scales is that of the 24ET (i.e., quarter-tone) system.

For *La vision*, Mahnkopf creates a series of center pitches from this lattice, extending throughout the entire piece. The registral shape that results from Mahnkopf's choice of cen-

9 In this discussion, I will treat "pitch" as being equivalent (or nearly so, i.e., allowing for different "A" standards) to "frequency," whereas "tone" and "note" will in general be used in the sense of "pitch class" (PC).

10 For further reflections on this subject, see Claus-Steffen Mahnkopf, "Theses Concerning Harmony Today," in *Polyphony & Complexity* (see footnote 1), pp. 65–69.

ter pitches is clear: the first section of the piece, in which the c-complex plays a central role (cf. Example 1), is characterized by lower tones in the lattice (in fact, the lowest 14 pitches of the lower of the two scales shown in Example 5); the middle part, in which the a-complex plays a dominant role, is characterized by higher tones in the lattice; and the last part, in which the b-complex plays a central role, is characterized by the largest registral spread. Owing to the design of this series, Mahnkopf is even able to create a sort of harmonic recapitulation starting in m. 99, when the opening E♭3 returns.

In Examples 2a and 2b, the center pitches that appear in the first twenty-four measures of the piece are marked in gray boxes (owing to a lack of space, occasionally non-center pitches are included in the boxes). The beginning of the piece is clearly centered around the first pitch in the series, E♭, which gradually gives way to the second, G♮, then to the third, B♮, in m. 12. All of the gestures and figures in the piece are spun from these center pitches, using procedures that will be discussed shortly.

What is also clear from examination of Example 2a is the degree to which the harmonic qualities of the background lattice influence the harmonic color of the entire piece. The harmonic quality of the first fourteen center pitches is omnipresent in the first part of the piece, gradually ceding to the harmonic quality of the next group of center pitches, this group in turn ceding place to the following group. In addition, center pitches that will become structural later in the piece are forecast in this first section. By these means, Mahnkopf meets both one of the chief imperatives of the serial tradition, namely that of achieving a distinctive harmonic color for a piece growing organically out of the basic pitch materials chosen; and one of the chief imperatives of traditional music (and one that serial music often failed to satisfy), namely creating a coherent means of transforming harmonic focus and color throughout the course of the piece.

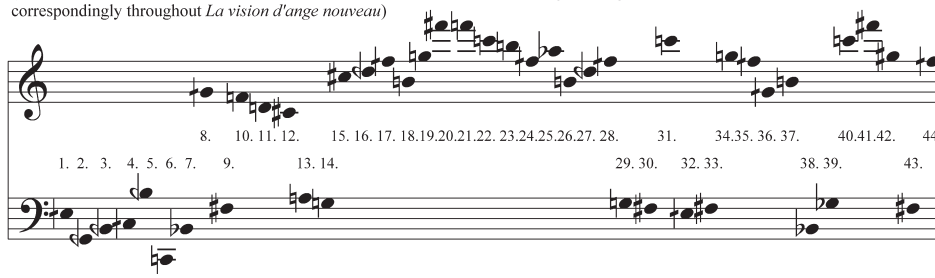
Mahnkopf's method of introducing successive center pitches is clearly different from that of many post-WWII serialists, most of whom treated pitch as a "primary parameter" and focused their efforts on ensuring both the perceptibility of the underlying serial structure and a close relationship between the middle-/background manifestations of a series and the syntactic structure of a piece.[11] A note-centered analytic method would likely be counterproductive for analyzing *La vision*, as the primary syntactic focus here is on the interplay and layering of the various gestures and figures. However, Mahnkopf does create a convincing means of creating an overall sense of motion through the series in a quasi-statistical manner: one cannot always say with certainty which is the center pitch at any given moment, although in many moments, such as the return of the opening E♭3 in m. 99 (as the 32nd pitch in the series), the center is crystal-clear and even can effectively realize a larger-scale structural goal. What is more significant is that as one listens to the piece, one can sense that the harmonic centers are gradually shifting in a coherent fashion, with recurrences of prominent pitches and patterns of pitches.

11 One might compare Mahnkopf's approach to numerous works of Charles Wuorinen since the 1970's, in which background structural pitches are often stated clearly at the beginning of a subsection of the piece, and sometimes emphasized with octaves; or to many of Stockhausen's works starting with *Mantra*, in which each pitch in the structural row is prolongued through most or all of a subsection.

Transfer of Center Pitches from *Solitude-Sérénade* to
La vision d'ange nouveau



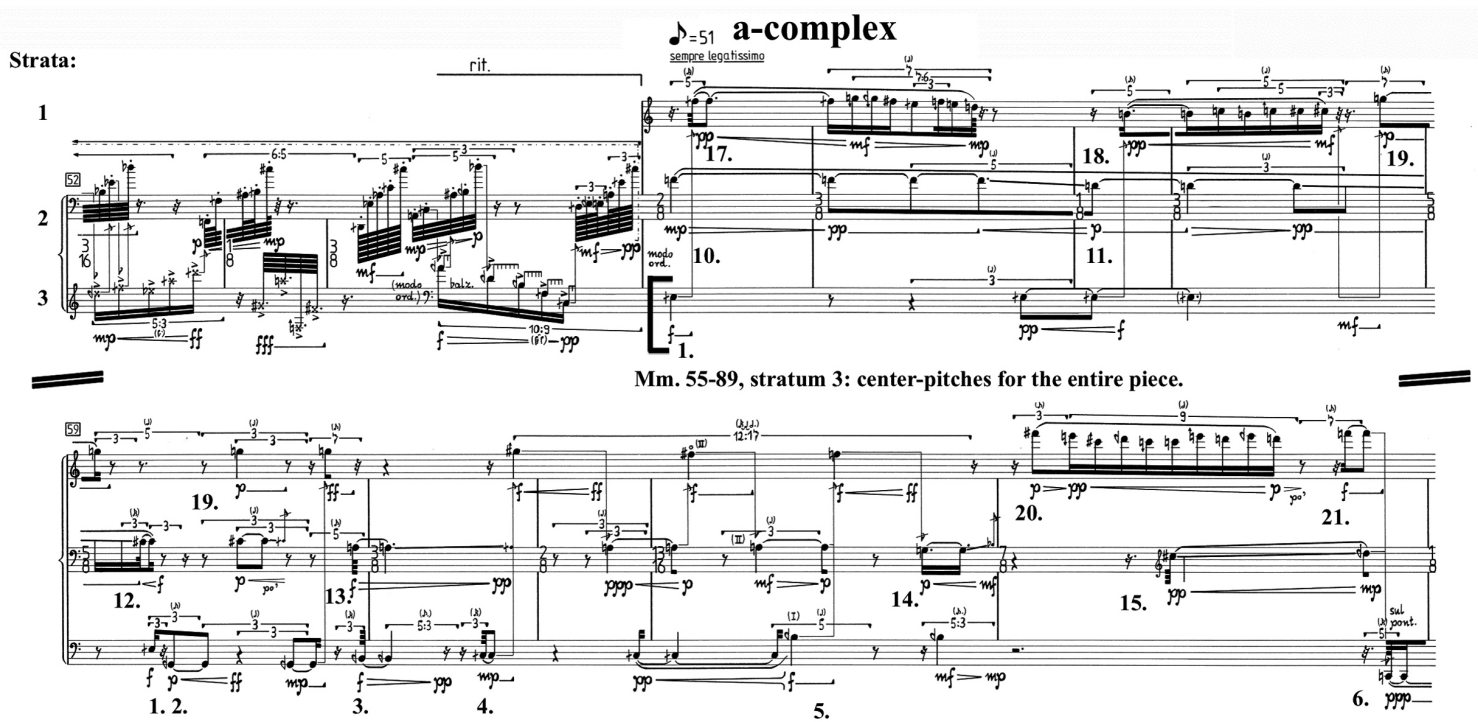
Distribution of Center Pitches in same proportions as in *Solitude-Sérénade*, applied to:
– the entire piece
– all a-complexes
– the main a-complex
(In addition, the distribution of all Center Pitches from *Solitude-Sérénade* throughout *Angelus Novus*, and correspondingly throughout *La vision d'ange nouveau*)



Example 5

This progression of center pitches throughout the piece is markedly enriched in the a-complex, mm. 55–88. This section, which one might call the lyrical center of the piece, is musically satisfying on a number of levels. It is by far the longest section of the piece that remains focused on the same category of figures, and thus serves as a sort of release from the constant layering and colliding of conflicting musical materials that precedes and follows it. This exceptional character establishes the central role of the "a" materials, which began the piece but were quickly "crowded out" by the c-complex starting in m. 16. The predominantly high register of this section also serves as a relief from the predominantly low register of the opening, and creates, along with its lyrical character, the sense of extreme quietness and suspension.

Mahnkopf made the felicitous decision here to realize the three intertwined "a" strata with what one might consider a prolation canon (see Example 6). The uppermost stratum continues with the slow structural progression of center pitches that carries through the entire piece, moving from pitch #17 (F♮5) in m. 55 through #30 (F#) in m. 88; most of these pitches are elaborated using the standard techniques for the "a" materials (which will be discussed below), producing lines employing an 1/8-tone (48t-ET) vocabulary. The middle stratum, having been "rewound" back to pitch #10 (F4), presents the series in a nearly unelaborated fashion, with occasional *glissandi* and trills, overtaking the uppermost line and finishing with pitch #33. Meanwhile, the lowest stratum presents the entire center pitch series for the piece without elaboration. Thus, the listener is simultaneously presented with the continuation of the progression being played out throughout the piece, alongside two of


a-complex
♪=51
sempre legatissimo
Strata:
1
2
3
rit.
Mm. 55-89, stratum 3: center-pitches for the entire piece.

Example 6

what one might call "commentaries" upon it, both emphasizing the mirroring of past and present that is a central theme of the piece (as found, for example, in the recurrence of musical figures in a new context, creating unstable compounds, as was discussed above). The straightforward statement of the entire center-pitch series in the lowest stratum additionally makes explicit the progression that underlies the entire piece, allowing one both to make sense of what one had heard earlier and forecast what is to come later.

The method Mahnkopf employs to elaborate these center pitches in order to produce the "a," "b," and "c" materials is predictably three-fold, with each category of material generated by employing a varied selection of a similar set of procedures.

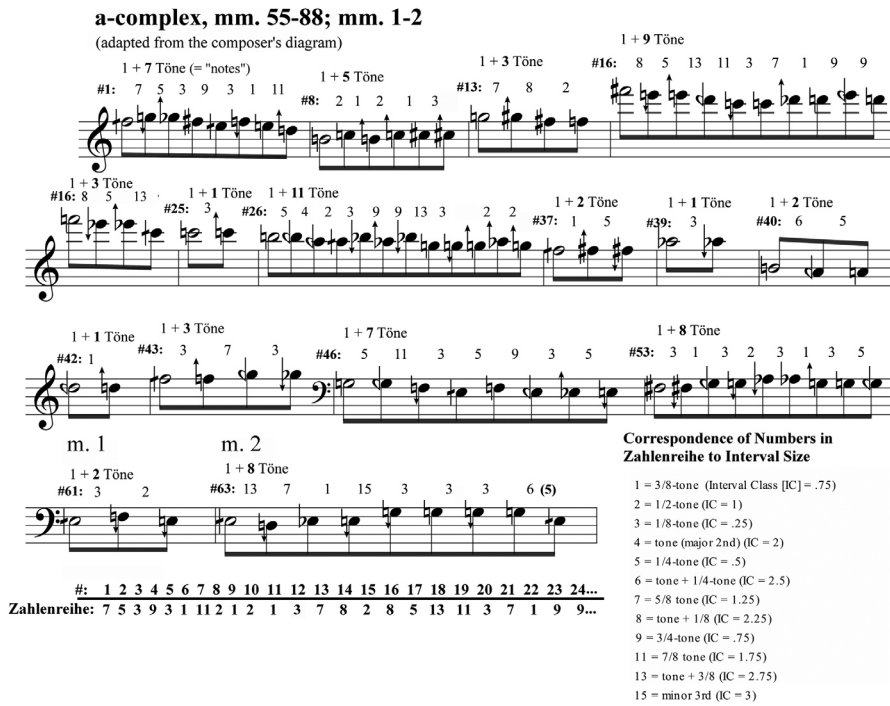
As mentioned above, in order to derive pitches from the main *Zahlenreihe*, Mahnkopf employed what I have called a "coded" system, such that there is not an iconic relationship between the size of the numbers in the original *Zahlenreihe* and the size of the intervals employed. Examples 7a and 7b show the composer's explanatory diagrams for the generation of the "a" and "b" materials and include the composer's "code."

The basic procedure for generating both the 48t-ET "a" and 24t-ET "b" materials is similar to rotational procedures used by serial composers such as Pierre Boulez in order to generate all materials from a short number- and note/intervallic-series. Two primary distinctions in Mahnkopf's procedure are the long *Zahlenreihe* generating the materials—which produces far less recursiveness than is commonly found in earlier serial composers, but allows for firmer control of overall shaping—and the "coded" translation of the number series into notes, which will eliminate the potential that the intervallic shapes derived from the *Zahlenreihe* will directly mirror its contours.

In Example 7a, whose first three systems correspond to the top stratum of the a-complex discussed above (mm. 55–88), one can see the straightforward manner in which the sizes of the sixteen successive groups of notes are determined by the first sixteen values of the *Zahlenreihe*, shown on the lower part of the diagram. The intervals between notes are derived directly from the *Zahlenreihe* via the code shown in the lower right-hand corner. The numbers running above the noteheads indicate the values in the *Zahlenreihe* that produced the intervals; the position number in the *Zahlenreihe* of the first value in each group is indicated in boldface, and deviations from the original series are marked in boldface and parentheses (cf. Example 4a, uppermost row in each system).

Although there is no relationship between the sizes of the numbers in the *Zahlenreihe* and the sizes of the intervals in the "a" materials, it is obvious that some of the characteristics of the *Zahlenreihe* discussed above come to the fore: some intervals occur only exceptionally (corresponding to numbers such as "8," "11," "13," and "15" in the *Zahlenreihe*), a small set of intervals dominates this section, and there are "pools" in which only two or three intervals occur. Indeed, in one case, position #'s 67–69, only one interval appears, leading to an oscillating motion characteristic of the "a" materials in the beginning of the piece.

The "b" materials in the b-complex are generated in a threefold manner, as can be seen in Example 7b, which corresponds to m. 110 of the score. In this measure, three different figure-types, one for each of the strata indicated, are unfolded, constantly interrupting one another. The procedure followed in generating the lowest stratum is the same as that followed for the uppermost stratum of the a-complex in m. 55 (see Example 7a). The same underlying pattern of sizes of note groups appears in both, although in m. 110 of the piece,



Example 7a

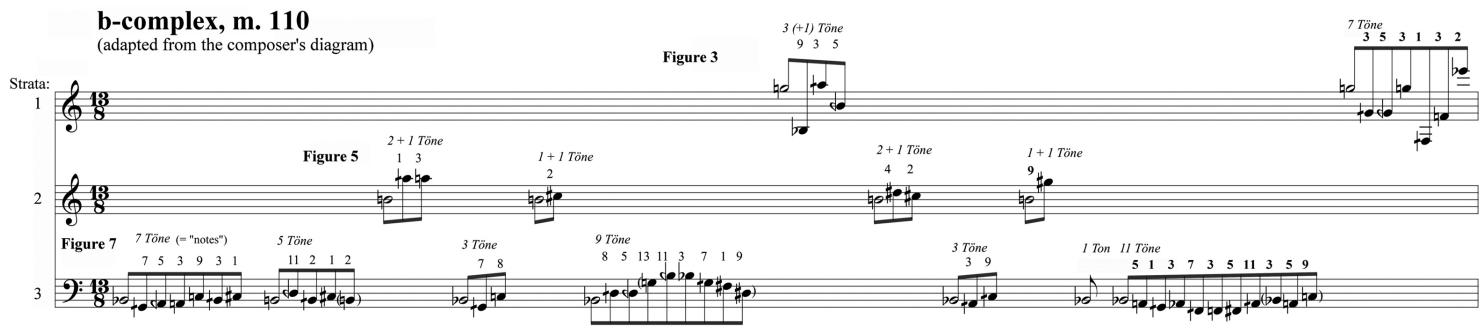
these groups are realized, in keeping with the iterative nature of the "b" materials, with various numbers of repetitions of the notes within them. However, the intervals appearing in this b-complex stratum are clearly different from those found in the a-complex material in m. 55, as a different code has been employed, one based on 24ET (see the lower right-hand corner of Example 7b).

The other two strata in Example 7b are generated in a similar manner, although I was not able to determine with certainty which segment of the *Zahlenreihe* was used to generate the middle stratum (it is likely that position #'s 22–30 were used in conjunction with some sort of filtering process).[12]

II. Analysis

The closing part of this paper will focus on the interaction of the elements discussed thus far, especially as they apply to the opening two pages of the piece. It will offer in addition suggestions toward a possible interpretation of *La vision*, not as mere self-expression in artistic form, but as a well-wrought cultural artefact. Or one could say, to use a more Adornian formulation, an artistic artefact that results from the dialectical interaction between origi-

12 The "c" materials use similar procedures, but read the *Zahlenreihe* in retrograde.



Correspondence of Numbers in Zahlenreihe to Interval Size

1 = 3/4-tone (IC = 1.5)
2 = tone (major 2nd) (IC = 2)
3 = 1/4-tone (IC = .5)
4 = major 3rd (IC = 4)
5 = 1/2-tone (IC = 1)
6 = perfect 4th (IC = 5)
7 = tone + 1/4 tone (IC = 2.5)
8 = major 3rd + 1/4-tone (IC = 4.5)
9 = minor 3rd (IC = 3)
11 = minor 3rd + 1/4-tone (IC = 3.5)
13 = perfect 4th + 1/4-tone (IC = 5.5)
15 = tritone (IC = 6)

Stratum 1

#:	50	51	52	53	54	55	56
Zahlenreihe:	9	3	5	3	1	3	2

Stratum 2

#:	54	55	56	?		22	23	24	25	26	27	28	29	30	?
Zahlenreihe:	1	3	2			1	9	9	3	5	4	2	3	9	

Stratum 3

#: 1-25 (see Examples 4a and 7a)	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
Zahlenreihe:	5	1	3	7	3	5	11	3	5	9

Example 7b

nal artistic vision and contemporary musical *Material*, with all of its historical and social sedimentations.

Thus, the main focus will be on making sense of the artistic results of this interaction and will not assume that the composer consciously planned every musical outcome that resulted from his compositional procedures. This discussion will focus on three main topics. The first topic will be broadly concerned with figural development and will occupy the majority of this section of the paper. The second topic will be the nature and manner of the musical flow, especially insofar as this results from the implied harmonic and voice-leading motion in interaction with local gestures and figures. The third and closing topic will be the experiential quality of time incorporated in *La vision*.

Although traditional terms such as "variation" and "development" do not map neatly onto contemporary compositional practice, this terminology is useful for distinguishing different qualities of change within a piece in which all materials are undergoing constant alteration of various sorts. The basic concept of "development" will be used in a manner similar to Schoenberg's "developing variation," in which some aspects of figures and gesture are altered and others remain unchanged (i.e., the figure/gesture retains some degree of identity upon alteration). Although Mahnkopf's procedures of figural alteration are more processual than developmental in the traditional sense (i.e., techniques of alteration are in general applied to entire groups rather than to individual motives, and the developmental change is not grounded in a common harmonic syntax and oriented toward generic formal goals), the results of his processes resemble those of traditional motivic working. For example, the use of the background *Zahlenreihe* in order to generate the intervals of the various figures and gestures on the surface will create a sort of large-scale directed transformation, as a coherent progression of interval predominance and contours of intervals will inevitably result whenever a large chunk of the series is employed.

The three main categories of development to be discussed will be a) "variation," which will refer to the constant processual alteration of figures/gestures within one of the three main categories; b) "mutation," which will refer to the alteration of figures in a manner that they appear to transform into figures of a different category, and c) "transformation," referring to the re-appearance of figures heard earlier, usually grafted, so to speak, onto a texture and sometimes heard in a clear, exposed form after having earlier only been one component of an imbricated texture. Owing to their similarity in nature, variation and mutation will be discussed together and transformation, which is one of the most important structural elements, will be discussed separately.

The main factors of variation of figures/gestures to be examined will be pitch content, intervallic sequence, intervallic content, rhythm (which will only be touched upon), shape, register, and ambitus. The discussion of these factors will necessarily involve reference to the central pitch lattice that serves as the harmonic framework of the piece.

The concept of variation is particularly relevant to *La vision*, as both the methods Mahnkopf employs in deriving intervals from the *Zahlenreihe* and the distribution of numbers in the *Zahlenreihe* practically ensure that certain families of similar pitch-class (PC) sets will recur with great frequency. Many examples can be found on the first page alone (see Example 2a). For example, the spiral figure outlined by the first three notes of the piece, which could be considered one of *La vision*'s most prominent motives, form the interval

sequence .25 (= 1/8 tone) – 1 (= 1/2 tone) and the set class (0 .25 1). When a return is made to "a" material in m. 11, an inverted form of this figure with a similar interval sequence .25 – .5 (= 1/4 tone), appears; these relationships are clearly audible owing to the fact that both start with the same E𝄳3. In m. 3, the set class formed by the last three notes (F#–F𝄱–G), namely (0 .25 1.25), forming a rough inversion of the figure in m. 1, shares as well two intervals with the set class of that figure. The latter relationship is not immediately apparent owing to some degree to the slight alteration in intervallic content, but much more owing to the new notes constituting the second figure. However, after the sudden contrast provided by the new texture in m. 4, the relationship—especially the spiral shape—becomes more clear in retrospect, allowing one to hear the first large phrase as book-ended by similar outward-spiral figures.

Other closely-related figures can be found on this page, which could be considered variations of the figure heard in m. 1. For example, the figure ending m. 3 returns with altered rhythm in the middle stratum of m. 5. A contracted version of the spiral figure appears in m. 14 at a lower pitch level, with a quarter-step substituting for the half step, producing the interval sequence .25 – .5 – .25 and set class (0 .25 .5 .75). In m. 13, the trichord found in m. 1, set class (0 0.5 1), can be found in the second through fourth notes (G𝄳–G𝄲–G𝄳). The ascending shape of the figure here is clearly different than the spiral shape in m. 1, and this figure in m. 13 also has a different interval sequence, namely .75 – .25.

Often such family resemblances in intervallic content and/or shape mutate between categories. For example, the "a"-category outward-spiral figure appearing at the beginning of mm. 1 and 11 and at the end of m. 3 is shared by the "b"-category outward-spiral gesture F#–G𝄳–E (0 1.5 3.5) appearing in the lowermost stratum of m. 5. Here a small-scale mutation appears to occur, although its structural effect is minimal owing to the fact that the three main categories of materials have not yet been fully articulated. This gesture could easily be heard as a development of the last three notes of m. 3, especially in that they share one pitch, F#3; and the ambitus, E3–G𝄳3, both recalls the ambitus of the main registral focus of mm. 1–3 and approximates the E𝄱–G𝄱 interval heard in m. 2. The relationship between the two figures is emphasized by fact that the "b" figure in m. 5 is immediately followed by the rhythmically-altered recurrence of the m. 5 spiral figure F#–F𝄱–G.

Few such clear examples of what I have called mutation occur in the opening pages, most likely because it was far more important early on in the piece to define and distinguish the three categories of materials and their various sub-categories. Mutation does not appear to have been central to Mahnkopf's conception of *La vision*; however, I believe that it does play crucial roles at the local level first in creating connections between different categories of material that often appear simultaneously, thereby enriching their interaction; and second in helping to create a sort of overlapped phrasing connecting sharply contrasting textures. One example of the former, the F#–G𝄳–E gesture in the lowermost stratum of m. 5, has already been discussed. One example of the latter appears in the lowermost stratum of m. 16, the first measure of the c-complex (see Example 2b). Although this stratum consists of "c" ("harmonisch") materials, Mahnkopf toward the end of the measure allows these materials to articulate a rising microtonal figure of narrow ambitus that is strikingly similar to the winding microtonal "a" materials that appeared over the first fifteen measures; indeed, it covers very nearly the same registral ground as the opening figure of the piece. At

the same time, this rising figure could possibly be heard as a forecast, of extremely narrow ambitus, of the wide rising "c" figures in the uppermost stratum of mm. 19, 23, 24, and 28 (a narrow variation of the rising figure from m. 16 also appears toward the end of m. 25, as a sort of internal rhyme).

In fact, Mahnkopf's decision to saturate the piece with pitches from the background pitch lattice practically ensures that, given the small microtones employed and the large number of pitches in the background lattice, whatever procedures are used to elaborate these background pitches will end up including many local-level pitches identical or nearly identical to components of the background lattice. Thus, although highly contrasting materials from two or three different categories will often interact within a passage, it is almost inevitable that musical associations between figures belonging to different categories will arise when they share the same or nearly the same pitches. A particularly clear example of this situation occurs in m. 5, in which figures from three different categories interrupt each other. For all of the textural variation, the common tones employed by all three figures create many associations across material categories (see Example 2b).

Many examples can be found of rhythmic variation of figures, the most obvious being the return of the rhythmically varied "a" material from mm. 1–3 as a stream of slow, regular 5:3 eighth notes in the middle stratum of mm. 4–6. This slow quintuplet figure then recurs twice on the first page, in the lowermost stratum of both mm. 13 and 15. Each recurrence exhibits subtle variations in contour, intervals, and/or pitch level of the model in mm. 4–6. For example, the quintuplet-eighth figure in m. 13 forms a rough transposed inversion of the first five quintuplets of the figure in m. 4, whereas the quintuplet figure in m. 15 (which in turn recurs in m. 31) seems to form an inverted and transposed answer to the rising quintuplet motive in mm. 5–6 that ends the second large phrase of the piece, which motive also ended the first large phrase in m. 3.[13]

Some of the fine details of interval sequences and set-class content mentioned above will likely not be necessary components of the musical structure as experienced, at least for the near future. Even for relatively sophisticated new music audiences, accurate perception of 1/8-tones, much less detailed recollection of 48t-ET pitch-class sets, certainly is not a realistic expectation, although it would be foolhardy to prescribe what future listeners' capabilities will be.[14] Thus, it is likely that factors such as shared pitch content, similar rhythmic shape and speed, similar register, similar ambitus, and similar contour will likely contribute much more to one's perception of family relationships and transformations among different figures.

A good example of this situation can be found in considering the oscillating figure that appears throughout the first page of the piece: in m. 2, m. 3, m. 4, m. 5, mm. 12–13, m. 13,

13 This is in fact an exact transposition of a portion of the quintuplet figure from mm. 4–6, starting with the eighth note: G𝄲–G𝄳–E𝄲–Ed–E𝄲. However, the interrupting "b" and "c" figures reduce the likelihood that a listener will be able to pick out this repetition.

14 Within the last fifteen years there has been an exponential improvement within the new music community in the knowledge, performative accuracy, and accuracy of perception of quarter tones (24t-ET) that would have been difficult to foresee just a few decades ago. Mahnkopf's use of 48t-ET with wide-ranging figures is certainly on the utopian side, but the compositional integrity with which he realized his design might encourage performers and listeners to attempt to perceive such fine distinctions.

and twice in m. 15 (see Example 2a, where these figures are indicated with purple brackets). This could be considered one of the most important motives of the piece, and one quickly notices its appearance in the most varied configurations. Especially in the opening of the piece, the neighbor-note quality is more significant musically than the exact size of the interval, although the precise compositional control of variations of the figure is essential to the musical success of this passage.

All of the appearances of the motive first heard in m. 2 except the one in mm. 12–13 are derived directly from the *Zahlenreihe*, which would lead one to expect some stiffness in execution. However, one can clearly perceive a process of quasi-organic variation of this motive: repetition of notes with rhythmic alteration in m. 4; alteration of rhythm, inversion, transposition, and alteration of interval size from 1/8- to 1/4-tone in m. 3; repetition of the figures found in mm. 2 and 3 with altered rhythm in mm. 4–5; transposition to another pitch level, retaining 1/8-tone size and the even-note rhythm of mm. 4–5 but now with an interruption in m. 13; and, in m. 15, both a) transposition, inversion, and interruption while retaining the 1/8-tone interval (the C𝄲–C𝄳–C𝄲 figure toward the end of m. 15), and b) inversion and expansion to a half-step (end of m. 13). In the only occurrence not derived from the *Zahlenreihe* (in mm. 12–13), the oscillation figure results from a return to the E𝄲 structural tone after an interruption, resulting in a 3/8-tone interval.

Once one becomes accustomed to this motive, one can begin to notice components of it elsewhere. For instance, the sequence of notes in the middle stratum beginning m. 11, E𝄲–E𝄳–E𝄯–E𝄲, could easily be heard as a fusion of the outward-spiral motive from m. 1 and the 1/8-tone neighbor-note motion from m. 2. In fact, most of the figures on the opening page could be heard as variations or mutations of these two motives and the rising figure first heard in m. 2. For example, the top notes of the "c"-figure chord heard in m. 8 and recurring in the beginning of m. 15, F#–G𝄬, could easily be heard as a mutation of the spiral-figure F#–F𝄳–G from the end of m. 3 or as an incomplete neighbor-motion derived from the oscillation figure discussed above. Wide spiral-shaped "c" figures such as the one at the beginning of m. 4, lowermost stratum (recurring in m. 5) and m. 10, uppermost stratum (recurring in m. 15) could easily be heard as extreme mutations of the narrow spiral motive from m. 1. The descending "c" figures heard in m. 4, lowermost stratum (last four notes, recurring in mm. 5–6) and m. 9 (recurring in m. 15) could be heard as vastly expanded responses to the narrow-interval rising figures characteristic of the "a" materials (for example, the first two notes in m. 1, the first five notes in m. 2, and the second through sixth notes of m. 3).

The rich array of interrelationships and developmental paths found on this first page alone indicate but some of the potentials of the microtonality explored by many composers influenced by the New Complexity. The figures Mahnkopf employs are similar to the winding chromatic lines favored by composers throughout the twentieth century, from Bartók on through Ligeti. Early in the twentieth century, these figures possessed great affective power for composers trained in the tonal tradition, owing first to the residue they retained of their plentiful store of "forbidden" or at the least exceptional (i.e., non-diatonic) notes and intervals, second owing to their summoning up the unsettling affects that had for centuries been associated with chromaticism, and third owing to their "primitive" (or at least primal) connotations. In the 12t-ET system that seemed a necessary condition for practi-

cally all of the most influential compositional systems and techniques from the early twentieth century, the half-step's role as the smallest atom that could be realized and perceived was treated as an unquestioned truth.[15] One can still hear in passages such as the opening of Bartók's Fourth String Quartet a manifesto-like quality as chromatic sets are converted via octave displacements into constantly mutating sonorities; accurate realization of such passages required 12t-ET, and such accuracy was necessary if one was to perceive the structural logic connecting clusters and wide-ranging sonorities.

However, as with any such innovation, through overuse, narrow, highly chromatic lines soon lost much of their affective potential for art music, partially because there are not all that many musically significant variations that are possible when employing them. The most characteristic twentieth-century means of developing such materials were through octave displacements while retaining set- and interval-class content, or through alteration of set- and interval-class content via gradual intervallic expansion (minor seconds becoming major seconds, and so forth). In the first case, the lines quickly became extremely disjunct (this was especially common in music of the Second Viennese School), with little mediation being possible on the affective level between these disjunct lines and their narrow chromatic manifestations. In the second case, the original chromatic material tended to quickly lose its harmonic/intervallic identity.

If, however, one allows for microtones such as 1/4-tones and 1/8-tones, vast prospects open up for transforming lines of a narrow ambitus, as Mahnkopf's *La vision* demonstrates. One of the greatest expressive potentials here is that such lines resemble the melodic curves of ordinary speech and the slightly wider intervals of emotional utterances. As was seen from the above discussion, one can retain the same basic narrow ambitus and contour of such a figure and alter or re-order some or all intervals while retaining the "pillar" tones, or one can retain the same group of intervals and alter most or all of the tones; one can gradually expand or contract the ambitus through multiple stages, and so forth. Even if one remained within the narrow, ca. minor-3rd ambitus of the "a" material appearing in mm. 1–3, one could easily construct dozens of variants of the opening materials. Thus, far more subtle and manifold means of development of such chromatic figures are possible with microtonality than with the twelve-tone system.

One the other hand, as in every period in the history of art in which material resources are vastly expanded, a seemingly infinite field of trivial and/or musically incoherent solutions can arise, even when one employs what seem to be perfectly sensible, time-tested compositional methods. One of the greatest challenges for both listeners and composers here lies in the domain of potentially meaningful perception: the composer needs to be able to sense what the musical ramifications of his or her microtonal choices and techniques are. The set

15 This bias against microtonality is a consistent feature of twentieth-century theory and history, with progressively-minded composers—dependent on twelve-tone ET not only for the accurate performance of their compositional plans, but one might say as a necessary component of their progressive world-view—and their partisans often being the most dismissive voices. As greater knowledge of historical tuning systems has accumulated over the last half-century, one can see ever more clearly the narrowness of perspective that led to this ban on microtonality. In fact, if one followed the precepts of the most dogmatic twelve-tone ET partisans, one would have to admit that almost all historical tuning systems and almost all of the world's music that has been performed throughout musical history has been "out of tune."

of procedures Mahnkopf employed in *La vision* satisfies many traditional criteria of musical coherence, even if one cannot follow by ear every detail of the compositional development. One could understand the pitch language of the lines in the first page of *La vision* on three different levels. First, one could hear them as employing expressive intonation in order to vary ordinary chromatic lines (see Example 8, line a). Second, granted that one can perceive quarter-tones fairly accurately, one could hear the lines as being essentially in 24t-ET, with expressive inflections (see Example 8, line b). Third, one could hear the intervals and pitches in this passage as integrally functioning in 48t-ET, as was described above.

a.	m. 1	E–F–Eb
	m. 2	D–Eb–E natural–F#–G–F#–G–E
	m. 3	E–Eb–E natural–F#–F natural–G
b.	m. 1	E𝄲–F–E natural
	m. 2	D–Eb–E natural–G𝄳–G natural–G𝄳–G natural–E𝄲
	m. 3	E𝄲–E𝄳–E𝄲–F#–F𝄲–G

Example 8: Structural pitches

In the first two cases, there would be a "rational" core of notes and intervals, allowing for "non-rational" inflections of them. It is likely that the second case would be the most productive manner of making sense of the pitch language of *La vision*, not least because the structural pitches of the background lattice employ 24t-ET; because these notes are omnipresent in the piece and secondary series of notes are consistently generated from them, they will almost inevitably assume greater structural significance than the 1/8-tone pitches and intervals.

In the third case, every 48t-ET note and interval would be distinctly perceived—surely a degree of detailed perception that must wait for a future generation—although I would maintain that an expressive residue of non-rationality will usually stick to microtonal intervals for any listener or performer whose core training was in 12t-ET. However, as has hopefully been demonstrated above, Mahnkopf has constructed his pitch language in such a manner that the small number of people able to perceive 1/8-tones with ease should be able to appreciate a sophisticated employment of these resources.

The last type of development mentioned at the beginning of this section, "transformation," has been touched on repeatedly in this paper, but has not yet been discussed in depth. The consistent employment of this technique is certainly one of the most distinctive aspects of *La vision*, and traditional analytical vocabulary for the musical results of this technique is lacking. This is not a mere repetition of a figure, but rather a recurrence, with or without rhythmic, articulational, dynamic, or timbral change, of a figure set in a new context. Because the typical context within *La vision* is one of multiple strata interrupting one another, the recurrence of any given figure grafted on to one or two other strata of activity will typically result in a far different musical effect than in its initial appearance. Perhaps the closest analogy for this technique would be that of Schoenberg's twelve-tone technique of invariant preservation, in which two or more row forms are partitioned (often via iso-

morphic partitioning) in such a manner that certain pitch classes forming a motive in one aggregate context remain closely associated within a new aggregate context.[16] The recurring elements are, musically speaking, both the same (i.e., they retain identity) and not the same time (i.e., they function differently within the new context). However, the productivity of this analogy goes no further, as the context in classical twelve-tone technique is the aggregate, which is always fungible as the sum of all the row elements occurring at any given time, whereas the various contexts in Mahnkopf's piece possess no such consistency of either whole or parts.

One of the most impressive achievements of *La vision* is the tremendous range of expressively varied contexts the composer is able to create with a limited amount of material via this transformational technique. Beyond the impact of the quasi-motivic working described above, a great deal of this expressive range is owing to 1) the skillful disposition of materials and variation of contexts built into the basic textural plan (i.e., the number of strata and category-content of the strata); 2) the variation of materials and contexts resulting from intuitive, contextual shaping of the relatively un-predetermined factors, such as the "interference" layers described above or the specific shape of any given material within its category/figural definition; and 3) what one might call the narrative path of transformation of any given element as it recurs. Only a fraction of these aspects can be adequately described in an analytical paper; the focus here will lie on those that occur within the first two pages of the score, and the discussion will first focus on the interactions of 1) and 2) and then focus on 3).

In theory, there should be two main types of contextual transformation of any given figure, as the compositional presuppositions for *La vision* include three possible contextual states: a) alone, b) with one other figure, and c) with two other figures. The possible narrative paths would then include all permutations of two or three of these states.

However, one must also take into consideration the internal relationship of any given recurrence to its model, which, whatever its compositional origin[17], must, from a narrative standpoint, be the initial distinct statement of the figure. Some recurrences have a nearly iconic relationship to their model, in that there is little or no internal variation (although even the recurrence of the identical figure in a new context will result in a different musical effect than in its first appearance), whereas some recurrences exhibit clear internal transformation of the model.

In addition, one must take into consideration whether transformations are intended as reaching toward goal states, with the initial model as origin and later recurrences as developments leading toward a goal state, or whether the first clear appearance of any given figure should be considered the core state of the figure, with later transformations (rhythmic transformations, transpositions, and so forth) indicating a decay in independence of the figure.

The permutational approach sketched above quickly proves insufficient as soon as one takes into account how many kinds and levels of interference are possible and how many ways one figure can be combined with another. For example, in mm. 1–3, two levels of

16 See, for example, Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-tone Method, 1914–1928* (Oxford: Clarendon Press, 1990), especially pp. 17–28.

17 It is clear from diagrams such as those found in Examples 7a and 7b that many of the materials of the piece were drawn out of the a-, b-, and c-complexes and later distributed elsewhere in the composition.

interference created by superimposed bow actions—rhythmicized dynamic changes and rhythmicized alternations of *flautando*, normal stroke density, and "scrunch" tone—and an E♮ drone continuously "filter" a single stratum of "a" material. In m. 4, a single level of interference—a continuation of the rhythmicized dynamic changes from mm. 1–3—continuously filters the two intercut strata of contrasting materials ("c" and a recurrence of "a" from mm. 1–3). In mm. 5–6, the superimposed bow actions vanish, while three layers of materials ("a," "b," and "c") are intercut. In mm. 6–10, two levels of interference of different kinds—rhythmicized bow *smorzato* in mm. 6–10 and a high A5 drone tone in mm. 6–7—filter a single stratum of "c" material; now, however, the filtering is no longer continuous.

Over these first ten measures there has been a gradual reduction in the presence of the superimposed bow actions, achieved by both processual (reduction in number of layers and gradual reduction in continuity) and syntactic (mm. 1–4 with superimposed bow actions = antecedent; mm. 5–6 without them, focusing on intercut strata = consequent; mm. 7–10 with superimposed bow actions = antecedent; mm. 11 ff. focusing on intercut strata = consequent) means. The filtering by superimposed bow actions, which was dominant in the opening measures, now disappears until m. 29; in its stead, a different kind of interference, namely the intercutting of multiple strata, dominates the following subsection, the c-complex beginning m. 16.

Although the narrative path of transformation of each of the recurring materials is easy to trace on the score, owing to the unusual nature of Mahnkopf's multi-layered compositional technique, neither the aural effect nor the musical/expressive impact of these transformations is easy to decipher. Three examples of the transformations on the first two pages will be discussed in detail; the wealth of different types of narrative paths in this relatively small span might, it is hoped, give a fair indication of the great variety found throughout the entire piece.

The first example comprises two transformations that occur within the first six measures, one each from the "a" and "c" categories of material. The recurrence of the notes from the "a" figure from mm. 1–3 as a regular stream of 5:3 eighth notes in mm. 4–6 has already been mentioned above, but the fact that this sequence of notes recurs immediately after its first appearance does not imply listeners will automatically recognize the sequence. Beyond the difficulty of perceiving exact 48-tone tones and intervals, a great deal has been altered between the first and second appearances of this sequence. Most importantly, m. 4 begins with a clearly contrasting "c" figure (*col legno tremolo*, wide ranging, and initially *fff*), with the recurring "a" sequence of notes from mm. 1–3 initially functioning as a secondary stratum interrupting this new primary stratum. Although the texture of each line is distinct, nevertheless, owing to this intercutting, the intervals of the "a" sequence are no longer adjacent on the musical surface (the greatest similarity to Schoenberg's invariant preservation appears here).

The relationship between the "c" and "a" strata appears to have altered by m. 5; the "a" figure clearly possesses the greatest continuity over mm. 4–6, perhaps leading one to perceive it as the primary stratum in mm. 5–6, with the accelerated recurrence of the "c" figure from m. 4 in mm. 5–6 and the new "b" stratum in mm. 5–6 as interrupting layers. It is unlikely, though, that a listener will notice that the same sequence of notes from the opening of the piece is being repeated any earlier than the end of m. 4, where the characteris-

tic oscillation figure from m. 2 re-appears without interruption (G𝄲–G𝄮–G𝄲–G𝄮). Both the change in rhythm and the elimination of the articulation into separate phrases have transformed the opening figure; what is more, the lack of dividing pauses brings out a major 2nd (E𝄲–D𝄲) that was not heard in the opening measures, and the most characteristic pitch of the opening measures, E𝄳3, does not appear until m. 5.

Two quite different narrative paths have thus appeared wihin the opening measures. The "a" figure in mm. 1–3 has clearly undergone a transformation upon its recurrence, not only internally, but in relationship to its new context. Its primary appearance is the most significant, serving as the uncontested foreground of mm. 1–3, with its recurrence mm. 4–6 performing a largely mediating role in relationship to the new "c" and "b" figures.

In contrast, the recurrence of the "c" figure from m. 4 in mm. 5–6 could be considered very nearly a repetition, in that very little has changed in the figure itself (a faster speed but a similar rhythmic contour, the same texture, and even similar dynamics). The context has changed only marginally: the recurrent "c" figure in mm. 5–6 is no longer the primary figure, a "b" figure has been added, and the intervals resulting from the interaction of the the "c" figure with the other strata are different than those heard before. It is only when this *tremolo* figure recurs in m. 22 transposed upward, stripped of the *col legno* timbre, distributed between two strata (the first two notes of the middle stratum and the last six notes of the lowermost stratum), and stretched over a slow-moving bar, that one can speak of a clear transformation. Layered over an initial sustained G𝄳3 and interrupted by Bartók *pizzicati*, this figure has lost much of the gestural identity and continuity that it possessed in m. 4, gaining, however, a mystery lacking in its first two assertive appearances.

A different sort of narrative path appears in the second example, namely the three appearances of the "c" figure first heard in m. 7 and recurring in mm. 12–14 and m. 18. This figure consists of five regularly-spaced attacks, the first four dyads, slowly rising in register. It is, largely owing to its characteristic definition, the least-altered upon recurrence of any of the figures thus far encountered. Only two major types of alteration—the changes in context and the gradual disappearance of a "filtering" element—effectively transform this figure within the unfolding drama of the piece. In the first appearance, in m. 7, the most prominent element is the "filtering" sustained A5 harmonic, which extends through m. 8. The first high-register pitch heard thus far in the piece, it would, according to standard criteria for new music, be the obvious choice as the bearer of structure, as opposed to the "c" figure itself, initiated by a low C2 that has already appeared twice in the last three measures. However, the A5 soon disappears, or rather the faster "c" material in mm. 8–10 seems to free itself of it. The entire "c" passage from mm. 7–10 recurs almost instantaneously, now stretched out to a slower tempo and intercut with new "a" material in m. 11. This change of context causes a significant alteration in both the slow sustained dyads that originally appeared in m. 7 and the sustained filtering A5, in that both have been stripped of their sustained character, being reduced to occasional interruptions of the dominant "a" material. In the second recurrence of this "c" figure in m. 18 (middle stratum), it is stripped of both its continuation (i.e., the faster material originally appearing in mm. 8–10, two of whose motives, in m. 8 and m. 10, recur in other contexts; see Example 2a, where the measure numbers of the recurrences are listed above the corresponding material) and its filtering A5. The sustained dyads now appear to have freed themselves to enter the foreground, but by the

middle of m. 18 they face a new obstacle, namely the interrupting faster "c" figures. It is as though the faster materials from mm. 8–10, originally the continuation of the main figure in m. 7, are now being folded into that figure.

The third example of a transformation occurring in the opening pages is the recurrence of the three strata of "c" material from m. 19 in mm. 24 and 28, with slight internal alterations (such as the relative rhythmic placement of the figures within the bar). Although this passage has already been discussed briefly above, it is worthwhile drawing attention to the contrast of this sort of recurrence to the two examples of transformation discussed in detail in the previous pages. In fact, except for the dramatic *ritardando* that occurs toward the end of m. 28, there is scarcely any transformation of this bundle of figures, which serves a different function than the other two transformations just discussed. This bundle of "c" figures serves both as an extreme transformation via compression of the rising or falling nature of several of the "c" figures heard in the first eighteen measures (such as the "c" figures in mm. 7 and 9) and as a sort of harmonic pillar interrupting other "c" materials in the c-complex in mm. 16–28; the last of these pillars in m. 28 serves to effectively end this subsection of the piece. In Example 2b one can see clearly how the rising figures in the middle stratum of m. 18 and the top stratum of m. 23 are transformed into the faster and wider rising figures in one or more strata of mm. 19 and 24. The interrupting function of these pillars evinces an interesting contrast to the transformation of the "c" figure from m. 7 on its two recurrences. There, a slow figure is transformed by interruptions of faster figures resulting from its being grafted into new contexts; here, an entire fast bundle of figures seems to interrupt what appears to be a nearly continuous slower-moving discourse in mm. 18, 20, and 22–23, which in fact consists of various combinations of "c" figures interrupting one another.[18]

The harmonic and interruptive function of the bundle of "c" figures first appearing in m. 19 leads conveniently to a brief discussion of the second main topic outlined above, namely the nature of the musical flow in these opening pages, especially as this results from implied underlying harmonic motion in interaction with the various figures on the musical surface. The c-complex is an appropriate place to focus this discussion, as its materials are conceived of harmonically; one might say that most of the figures that are not themselves chords are essentially broken chords, either arpeggiated upward (uppermost stratum, m. 19), downward (lowermost stratum, m. 19), or following various spiral patterns (such as the lowermost stratum of m. 22, which originally appeared in m. 4).

However, neither these implied or actual chords nor the background harmonic lattice for the piece form easily recognizable "beautiful harmonies," especially owing to their dissonant content and complex structure. The greatest danger here, especially given the omnipresence of the background harmonic lattice throughout the piece, is that the piece, for all of its gestural energy, will end up being harmonically static.

18 A fourth sort of transformation scarcely occurs in the opening pages and does not play a structural role in *La vision*, but is worth mentioning briefly. This involves a short figure that recurs in multiple contexts, often widely separated in time; the recurrences throughout the piece of the fast figure that first appeared in m. 10 (see Example 2a) illustrate this type of transformation well.

One means of combatting this stasis has been described above, namely the slow circulation of the series of center pitches throughout the entire piece, creating a large-scale registral arc (see Example 5).

On the middle-ground level, Mahnkopf employs various tactics. In the a-, b-, and c-complexes, for instance, there will necessarily be greater uniformity of figures employed than in sections in which mixtures of categories prevail, and the harmonic organization in these sections tends to be more clear than in other sections. In order to provide contrast, in the c-complex Mahnkopf, as described above, employs the three bundles of "c" figures in mm. 19, 24, and 28, which function as interrupting harmonic pillars breaking up the more unified harmonic motion of the surrounding measures. In the a-complex he employs a prolation canon that moves relatively quickly in the lowermost stratum through all the center pitches of the piece, creating a type of harmonic flow heard only in this section.

One of the most musically satisfying means of providing a sense of harmonic motion even within these more harmonically unified sections is the creation of multiple strands of voice-leading connections. These in general cut across figures, creating both a sense of implied harmonic motion and a sort of contrapuntal glue connecting disparate materials. In Example 2b, several strands of voice-leading connections are marked by arrows and brackets. Many of these arise fairly naturally owing to the confluence of the large number of appearances of center pitches in any given section and figures spun by a recursive method from them or from near-lying pitches. However, the sorts of connections found on page two of the score betray great sensitivity to the musical potentials arising from this compositional system.

For example, in m. 16, one can sense the C4 "going toward" the D𝄲4 later in the bar. After a long measure containing a contrasting harmony (m. 17), the appearance of D4 twice in m. 18 as the highest note in different "c" figures (in the uppermost and lowermost strata) can be heard as the resumption of one strand of the harmony from m. 16.

A similar sort of connection can be seen in the zone of Eb3 in mm. 16, 17, and 18. The E𝄬3 initiating the rising chromatic figure at the end of m. 16 (lowermost stratum) can easily be heard as connecting to the E♭3 initiating m. 17, which could be viewed as the center pitch (with a neighboring D3) of this measure. This seemingly leads into the E𝄽3 in the middle stratum of m.18, part of the prominent "c" figure heard twice before (in mm. 7 and 12). In fact, a variation of the C𝄲3–E𝄽3 motion initiating this figure can be seen in mm. 16–17. In m. 16, the C𝄲3 appears four times, most prominently as the upper note in the soft sustained diad in the lowermost stratum; it is succeeded in this register by the aforementiond E𝄬3 in m. 16 and by Eb3 in the middle stratum throughout m. 17. In m. 17 the C𝄲3 appears five times, four times prominently, and seems to function as a dissonant element conflicting with the sustained harmonies whose top note is in the Eb3 zone. In m. 18, initiated by a loud dyad whose top note is C𝄲3, the two strands appear to fuse into the C𝄲3–E𝄽3 dyad in the middle stratum. Similar sorts of connections can be seen among pitches within the Gb2 zone (mm. 19, 23, and 24) and the G𝄲4 zone (mm. 19 and 21–24).

Another sort of variation of such connective strategies can be seen in the treatment of the pitches C2 and C𝄲3. These were prominent on the first page, especially in their role as marking, with a triple-*forte* Bartók *pizzicato*, the first two appearances of the "c" figure first heard in mm. 7 and 11, and were last heard together in m. 18. These pitches return in mm.

19–20, connecting the two measures, and they appear twice more on this page as transposed up an octave, that is, as a pitch-class motive.

The harmonically more unified character of the a-, b-, and c-complexes comprises, however, only a relatively small percentage of the piece; in the majority of the piece, materials from different categories either alternate or are grafted onto one another. On the first page of the piece, for example, voice-leading connections similar to the ones discussed above are easy to find, but here the voice-leading often appears to signal implied harmonic motion aligned with the shift between materials from different categories. When materials from different categories are superposed, as in mm. 4–6 and 11–15, a sort of fused harmony results. Owing to the unusual nature of this type of harmonic motion and developmental flow, I will resort to an analogy.

The developmental dynamic found in the first two phrase groups (mm. 1–6 and mm. 7–15), one consisting of initial material, contrasting material, and fusion of both materials—or, described experientially, a naive initial state whose lurking conflicts lead to a contrasting state, whose internal conflicts force an *Aufhebung* to a more comprehensive initial unity, whereupon the same dynamic unfolds at a higher level, with different content—can perhaps best be explained by analogy to G. W. F. Hegel's dialectical method. Hegel's self-enclosed *An-sich* transforms, owing to its internal contradictions, into a self-alienated *Für-sich*, whose contradictions lead to the stage of a dialectical conflict in the *An-und-für-sich* stage. The conflicts in this latter stage then force a transformation to a higher-level dialectical conflict. Although the analogy of Hegel's dialectic to the process of development in mm. 1–6 and 7–15 in Mahnkopf's piece is not exact—in both cases, the *Für-sich* is not a distinctly articulated stage, but rather swiftly mutates into the *An-und-für-sich* phase—nevertheless, enough similarities to Hegel's organic model of development can be found throughout *La vision* to justify its employment for heuristic purposes (see Example 9).

The first large phrase in mm. 1–3, containing the opening "a" materials centered on the drone tone E𝄲3, would represent the self-enclosed *An-sich* stage, whose limitations are revealed by the contrasting *Für-sich* stage with the entry of the "c" materials in m. 4. As with Hegel's dialectic, the *Für-sich* both seems to arise organically out of the *An-sich* and presents a antipodal contrast to it: the narrow intervals of the opening measures appear to be stretched out into their approximate inversions, and a clear change of implied harmony appears here, outlining a sort of C split-third dominant 7th sonority (C2–D#4–E𝄳3–B𝄬4). The D#–E𝄳 pairing, which extends, with octave transfers, through m. 6 and had been forecast at the local level toward the end of m. 3, provides an effective harmonic counterweight to the E𝄲3 dominance of the opening three measures. The "a" material from the beginning recurrs in the middle stratum of m. 4, but as a secondary voice, a distorted shadow of its original appearance, having surrendered its original gestural nature and initially even its defining E𝄲3 pitch. However, as the "a" material from the end of m. 4 into m. 5 appears to recover both its characteristic oscillation figure (G𝄮–G♮–G𝄮–G♮) and its defining E𝄲3, it seems to break out of its subsidiary role, forcing a leap into the *An-und-für-sich* stage in m. 5. Here the continuation of the recurrent "a" materials and an accelerated presentation of the recurrent "c" figure, resulting in a fused harmony, are joined by punctuating "b" gestures in the lowermost stratum, which borrow the F#3 and E3 from the "a" harmonic realm and C2 from the "c" field. Although this first, provisional resolution of earlier conflicts appears

to have resulted in the victory of a transformed version of the opening "a" material, in fact, the subsidiary elements in this passage—the accelerated "c" and new "b" materials—provide the crucial harmonic link—most importantly the low C2, but also E𝄲2 and a near-"common-pitch" E𝄲3—to the opening into a new stage of the dialectic in m. 7, marked by a new C2-grounded harmonic field (including E𝄲2 and E𝄬3) with a distinctly new component, namely the sustained A5 harmonic in mm. 7–8.

With Hegel, each successive stage in the dialectic becomes progressively more complex as past stages with all their lurking conflicts are folded into ongoing drama. Similarly, the next phrase group (mm. 7–15) includes overlapped dialectical dramas at two different hierarchical levels (see Example 9). At the larger level (Level 2 in Example 9), one could view mm. 7–10, consisting solely of "c" materials, as the *An-sich*, followed by a *Für-sich* in mm. 11–15 fusing new "a" materials and a recurrence of the "c" materials from mm. 7–10. The *An-und-für-sich* synthesizing the "c" and "a" materials from the second phrase group would then overlap the opening of the c-complex, with the upper two strata of m. 16 presenting a continuation of the "c" chords that appeared in m. 8 and recurred in m. 15, and the lowermost stratum in m. 16 resembling "a" materials from the preceding two measures.[19]

The *An-sich* "c" materials of mm. 7–10, unlike the corresponding "a" materials of mm. 1–3, contain a marked internal conflict, namely one between the slower, sustained material of m. 7 and the more active materials of mm. 8–10 (with the sustained A5 in m. 8 overlapping the two), which one could view respectively as a local-level *An-sich* and *Für-sich*. The latter measures develop the paired D#3–E𝄲3 tones from mm. 4–6 and m. 7 via octave transfer and microtonal alteration into the Eb4–E𝄲4 and E𝄭3–E𝄳4 motions in mm. 9–10; octave transfers and harmonic elements such as the F#-zone pitches in mm. 8 and 9 (perhaps derived from the "a" figures in mm. 2–3) offer harmonic support for a distinction between m. 7 and mm. 8–10.[20] The inner tension between these two halves seems to require a push forward into a local-level *An-und-für-sich* beginning m. 11 (marked by the renewed presence of "a" materials[21]). More ramified conflicts appears in mm. 11–15, as the dominant "a" materials are fused with the recurrent "c" materials from mm. 7–10, and these recurrent "c" materials contain the same internal conflict as did mm. 7–10 (see Example 9, Levels 1a and 1b).

At a larger level, the first three pages of the score could be viewed as playing out a larger-scale version of the same dialectic drama, with mm. 1–6, dominated by "a" materials, representing the "*An-sich*"; with mm. 7–15, dominated by "c" materials, representing the "*Für-sich*," and with mm. 16, the c-complex, representing the *An-und-für-sich*. This seem-

19 Additional links to previous "a" materials include the following: the lowermost stratum of m. 16 focuses on the B𝄲2 and C𝄳3 that were sustained in the "a" material in m. 15, and the close of m. 16 moves into the E𝄳3 zone that characterized the "a" material from the opening of the piece; as noted above, the closing motive of m. 16 seems to answer the closing motive of the first phrase in m. 3.

20 As was described above, when this passage recurs in m. 18, the m. 7 figure is stripped of the mm. 8–10 continuation, whereas the figures from mm. 8 and 10 recur in various contexts throughout the piece.

21 The opening of m. 11 could be viewed as a harmonic continuation of mm. 9–10, with continued presence of C2 and G𝄲2 and, in the lower stratum, with a continuation of the E𝄭4–Db4 motion from m. 10 into the E3-zone motion in m. 11. These E3-zone pitches in m. 11 are clearly a continuation, after a contrasting episode, of the E𝄳3-centered motion from the opening of the piece, but they could also be heard as a local continuation via octave transfer of the Eb4–E𝄲4–E𝄭4 motion from mm. 9–10.

ing triumph of the "c" materials is, however, as is typically the case in Hegel's dialectic, only illusory, as the "c" materials soon di-rempt into conflicting bundles of materials, and the seemingly vanquished "a" materials return to dominate later sections.

Level 4:	***An-sich***							***Für-sich*** ...
mm.:	1–15							16–28
main materials:	"a" and "c"							c-complex
Level 3:	***An-sich***			***Für-sich***				***An-und-für-sich***
mm.:	1–6			7–15				16–
main materials:	"a"			"c"				c-complex
Level 2:	***An-sich***	***Für-sich***	***An-und-für-sich***	***An-sich***	***Für-sich***			***An-und-für-sich***
mm.:	1–3	4	5–6	7–10	11–15			16–
main materials:	"a"	"c" & "a"	"a" & "c" (& "b")	"c"	"a" & "c"			"c" (initially with "a" characteristics)
Levels 1a & 1b:				***An-sich***	***Für-sich***	***An-sich An-und-Für-sich***	***Für-sich***	***An-und-für-sich***
mm.				7	8	11	14	16–
main materials:						Sustained "a" and "c" →	Active	Fused with other "c" materials
				Sustained "c" →	Active	Fused with "a"		

Example 9

A great deal (although certainly not all) of the developmental course of *La vision* can be fairly accurately explained by means of the analogy to Hegel's dialectical method, whether or not the composer consciously intended this analogy. After all, Hegel's dialectical method, innocent of the later benchmarks of necessary and sufficient conditions, is famously flexible, allowing for several roughly plausible causal chains linking causes and effects. Certainly it is not implausible to assume that for Mahnkopf, who has been profoundly influenced by T. W. Adorno and is deeply read in the Marxist tradition, the dialectical method is, so to speak, second nature. Abundant evidence in the piece, not least the "threeness" pervading all aspects of the organization, points in this direction. On an experiential level, Hegelian tropes, such as 1) the constant di-remption of provisionally arrived-at certainties leading to moments of crisis and despair, and 2) a quantitative accumulation of tensions leading to a qualitative breakthrough to a higher level, would be far more likely candidates for successfully explaining both what one might call valleys of failure (such as mm. 29–32 and 89–92) and moments of breakthrough into what initially appears as entirely new terrain (such as are found in m. 33, 55, and 99) than traditional "Formenlehre" or motivic analysis.

However, something is still missing from this initially plausible explanation: the analogy to Hegel's dialectic helps to explain the manner of development in *La vision*, but not

its content. Although the piece is constantly developing into new conflicts, synthesizing those conflicts, and then breaking forth into new experiential domains, the fact that precisely the same musical fragments continually recur—no matter how much they are transformed by their new context or by other means—indicates the paradoxical nature of this developmental arc. In each stage of Hegel's dialectic, new insights are gained on yet-undiscovered domains of thought, or, in his *Phänomonologie des Geistes*[22], of experience; past elements and conflicts never re-appear whole at a later stage. In order to grasp the paradoxical nature of *La vision*, one would have to imagine an absurd version of Hegel's *Phänomonologie des Geistes* in which the objects from earlier stages—the tree and sun from *Die sinnliche Gewißheit* ("Sense-Certainty"), the magnetic poles from *Die Verkehrte Welt* (in "Force and the Understanding"), or the master and slave from *Selbständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewußtseins* ("Lordship and Bondage")—continually recur within of the exalted domains of *Die Moralität* ("Spirit that is Certain of Itself. Morality"), *Religion*, or *Das absolute Wissen* ("Absolute Knowing"). It is as though the inner narrative coherence of the classic *Bildungsroman* has been wedded to the absurd recurrences of a Surrealist novel, or, more to the point, of a novel by Thomas Pynchon, one of Mahnkopf's favorite authors.

This opens the door to the third topic listed above, namely the experiential nature of *La vision*. Nearly the entire content of a piece conceived as a progressive time flow from the opening measures on consists of fragments of music either already heard or to be heard again. Time is constantly moving onward, but each newly-discovered domain contains fragments of the past and/or forecasts of the future. In *La vision*, the past can never be obliterated, although it can be fragmented (such as the phrase in mm. 7–10, which is pulverized into fragments recurring throughout the piece), mis-remembered (such as the transposed recurrence in m. 22 of the "c" figure first heard in m. 4, or the minute variations on the oscillation and spiral contours on p. 1), or re-interpreted (such as the a-complex in the center of the piece, which momentarily makes sense both of the fragments of "a" figures and of the hints of the structural sequence of center pitches heard throughout the first part of the piece).

This description strongly suggests two analogues, one individual and the other collective. One could first view *La vision* as a sort of allegory of individual experience progressively overgrown by the past. The temporal flow of the piece resembles that of a broadly-shared subjective experience of time, one in which each "now" is shot through with manifold aims, in which unexpected events are folded into known patterns, and in which crises, temporarily suspending the progression of time, are faced and gradually overcome, allowing one to begin with fresh hopes. However, the content of the subjective experience in *La vision* increasingly consists, as the piece progresses, of memories. A few of the memories of earlier materials may, upon their recurrence, be interpreted by a listener as realizations of earlier aims, as with some of the transformational paths earlier discussed in the paper (for example, the "c" figure appearing in mm. 7, 11–14, and, stripped of its interference layer, m. 18). Nevertheless, even in these cases, the later appearance will still involve recollection of what was earlier promised. The conflict between the progressive unfolding of materials and the

22 See G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1987); in English, trans. A. V. Miller, *Phenomenology of Spirit* (Oxford: The Oxford University Press, 1977).

increasing overload of already-heard music would then suggest first a psychological reading, such that the protagonist, for all its skill at making do with the unfamiliar experiential materials thrust at it, is plainly unable to recognize that these are its own past experiences. Second, and perhaps more compellingly, it would suggest a dramatic allegory of the acceleration of the process of aging toward the end of a life. The subjective worldview of the protagonist increasingly consists of memories, whether or not it recognizes them as memories or mistakes them for new experiences.

A second reading would be socially oriented, suggesting an analogy to the essay by Walter Benjamin that served as a stimulus to the entire cycle. In *La vision*, one could say that the angel of history, as agent, prods society through its process of formation as it becomes more variegated, breaks into opposing camps, learns to mediate these conflicts, and achieves a breakthrough into a qualitatively new stage, this dialectical dance repeated with ever-greater complexity as history progresses. However, when one considers this society's self-awareness of its relationship to history, one could maintain that it plods through history blithely unaware that the content of each present is a shard, still bearing sedimented hopes and tragedies, of its own past. Each fragment of what has been must be altered to fit the present's horizon of understanding and feed its hunger for meaning, to be discarded when no longer useful. Each present in turn succeeds to a newer present, becoming, to that new arrival on the scene, a fragment of the past to be re-shaped for fresh purposes. Klee's angel thus experiences history as both agent and victim. It must keep its face glued to the past—the content of each present—as it races toward the future, but each future will always consist of yet another reconfiguration of history's wreckage.

Mimesis an die Paranoia der Zeit
Claus-Steffen Mahnkopfs *Pynchon-Zyklus* (2001–2005)

Rainer Nonnenmann

> „Es kam ihr so vor, als würden über irgendeine andere Frequenz oder aus dem Zentrum irgendeines Wirbelwinds, der sich so langsam drehte, daß nicht einmal ihre erhitzte Haut imstande war, seine Kühle zu fühlen, Worte zu ihr herüberkommen."[1] (Thomas Pynchon)

Nach Selbstverortungen unter Schlagwörtern wie Komplexismus, Manierismus, Kritisches Komponieren und Dekonstruktion sieht sich Claus-Steffen Mahnkopf seit der Jahrhundertwende als Vertreter dessen, was er und andere aus Philosophie, Musik-, Kunst- und Architekturgeschichte als „Zweite Moderne" beschreiben, was einstweilen jedoch in Abgrenzung von der Nachkriegsavantgarde und Postmoderne zu vage und wenig aussagekräftig blieb.[2] Die bemühten Kategorien Materialfortschritt, Neuheit, Werk, Kompositionstechnik, Stil und autonome, persönliche Sprache werden dabei vor allem gegen diejenigen in Stellung gebracht, die Mahnkopf pauschal als „die Cage-Sozialisierten"[3] abstempelt und zum Inbegriff postmoderner Beliebigkeit erklärt, ohne deutlich zu machen, worin sich die für die „Zweite Moderne" reklamierten Kategorien von denen der Moderne und Nachkriegsavantgarde unterscheiden. Obwohl Mahnkopf ehrlicherweise selbst bezweifelt, ob es soziologisch und geschichtsphilosophisch überhaupt einer Theorie der „Zweiten Moderne" bedarf[4], lassen seine Ausführungen den Verdacht aufkommen, er hefte sich mit dieser Etikettierung in erster Linie selbst ein Markenzeichen an, und zwar aus denselben Profilierungsgründen, die er dem „überflüssig und mittlerweile unbezahlbar gewordenen dekadenten Neue-Musik-Diskurs" samt allen seinen „sogenannten großen Künstlern" – deren Namen er vorsorglich verschweigt – zum Vorwurf macht.[5]

In der Vergangenheit nutzte Mahnkopf seine Publikationen (6 Bücher, 130 Aufsätze, etliche Herausgeberschaften) immer wieder, um die „mortale Mischung aus Entertainment

---

1 Thomas Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49* (1973), Originalausgabe *The Crying of Lot 49* (1965), deutsch übersetzt v. Wulf Teichmann, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 23.

2 „Die Zweite Moderne in der Musik ist der Versuch, die ungelösten und die notwendigerweise ungelöst hinterlassenen Probleme der Postmoderne produktiv anzugehen und dabei auf verschiedene Weise ästhetische Prinzipien der Zeit vor der Postmoderne wiederaufzugreifen und zur Zukunft hin zu öffnen." (Claus-Steffen Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne* [2005], in: ders., *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, S. 161)

3 A. a. O., S. 165.

4 A. a. O., S. 160.

5 Vgl. a. a. O., S. 169 und Claus-Steffen Mahnkopf, *Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos*, in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 191 sowie ders., *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006.

und Werteverfall“[6] des von ihm verachteten Neue-Musik-Systems zu geißeln, dessen Kommerz, Karrierismus, Opportunismus, Nepotismus, Kapitalismus, Ignoranz, Günstlingswirtschaft und „repressiven Muff“ er ebenso anprangerte wie die herrschenden Meinungsführer, Altkomponisten, Manager, Rundfunk- und Zeitschriftenredakteure, die vor allem merkantile Interessen verfolgen und den Nachwuchs nicht hochkommen lassen.[7] Wie viele Kulturschaffende neigt Mahnkopf zu einer Paarung aus Kunstenthusiasmus und Kulturpessimismus. Auf der einen Seite begeistert er sich für große Vorbilder und Traditionen, deren Maßstäbe er trotzig gegen pseudo-demokratischen Egalitarismus und popkulturellen Relativismus verteidigt. Auf der anderen Seite wittert er jenseits des eigenen Schaffens unter den meisten anderen Zeitgenossen vor allem Dekadenz, Erstarrung, Korruption, Lähmung, Beliebigkeit und Werteverfall. Obwohl manche von Mahnkopfs Kritikpunkten durchaus berechtigt sind, schossen seine Angriffe der vergangenen Jahre in der Regel jedoch pauschalisierend übers Ziel hinaus. Oft genug verrieten sie im Kritiker das Geltungsbedürfnis des sich zu kurz gekommen Fühlenden, dessen Schaffen und Denkungsart quer zum Musikbetrieb standen und der es in der Tat lange schwer hatte, mit seinen Werken und Texten Gehör zu finden. Nach frühen Erfolgen Ende der 1980er, Anfang der 90er Jahre, als Mahnkopf verschiedene Stipendien, Preise und Dozenturen erhielt, bei Bärenreiter verlegt und von vielen Ensembles und Festivals gespielt wurde, verlor er Mitte der 1990er Jahre seinen Lehrauftrag an der Freiburger Musikhochschule, trennte sich sein Verlag von ihm und wurde sein Buch *Kritik der neuen Musik* vom Hanser-Verlag abgelehnt, der es eigens angeregt und in Auftrag gegeben hatte. Als dieser „Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts“ schließlich 1998 doch erschien, geriet der Autor seinerseits ins Kreuzfeuer der Kritik derer, die er in seiner „Streitschrift“ selber angeprangert hatte, was auch zur Folge hatte, dass sich Veranstalter, Festivals und Zeitschriften von ihm zurückzogen. In Anbetracht des ihm dadurch entstandenen Schadens bezeichnet Mahnkopf dieses Buch heute als den „vielleicht größten Fehler meines Lebens“.[8]

Seit etwa 2005 ist Mahnkopf als Kritiker jedoch stiller geworden. Als Autor ist er deswegen gleichwohl keineswegs verstummt und wird das auch in Zukunft nicht. Eher das Gegenteil ist der Fall. Doch sein Interesse verlagert sich zunehmend weg von der Auseinandersetzung mit Mechanismen, zumal Deformationen des tagesaktuellen Musiklebens, wovon er sich heute distanziert. Stattdessen widmet er sich verstärkt übergeordneten Themen und Fragestellungen von philosophischer Tragweite. Bereits vollendet hat er als sein aktuell jüngstes Buch *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Musik – Kunst*. Kommende Buchprojekte werden entweder einzelnen musikalischen Fragen gelten, etwa den gewichtigen Themen „Schönheit“ und „Wahrheit“, oder bestimmten Komponisten. Bereits in Arbeit ist eine größere Studie zu Alban Berg, die distanziertere und objektivere Zugangsweisen zum Gegenstand erwarten lässt. Irgendwann soll ein Beethovenbuch folgen, „allerdings nicht vor 2025, man braucht Altersweisheit“.[9] Schließlich ist der heute Fünfzigjährige

6 Claus-Steffen Mahnkopf, *Elf Fragen* (2006), in: *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 298.

7 A. a. O., S. 314.

8 Claus-Steffen Mahnkopf in einem Telephonat mit dem Autor am 12. Dezember 2011, nachdem der vorliegende Text zunächst unter bewusstem Verzicht auf den Gedankenaustausch mit dem Komponisten geschrieben und bis Ende September 2011 fertiggestellt worden war.

9 Claus-Steffen Mahnkopf in einer E-Mail an den Verfasser am 14. Dezember 2011.

(geboren am 22. Oktober 1962 in Mannheim) inzwischen selbst Teil des von ihm seinerzeit angeprangerten Neue-Musik-Systems. Als Komponist ist er regelmäßig in Konzertreihen, Festivals, Rundfunksendungen und Jurys vertreten und die Partituren seiner Werke erscheinen seit 2009 im renommierten Hamburger Verlag Sikorski. Als Musiktheoretiker ist er seit 1997 Herausgeber der von ihm mitgegründeten Zeitschrift *Musik & Ästhetik* sowie seit 2002 der Buchreihen *New Music and Aesthetics in the 21st Century* und *sinefonia* sowie etlicher weiterer Einzelbände. Zudem lehrt er seit 2005 als Kompositionsprofessor an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Und seit 2011 erscheint im Label NEOS eine eigene *Mahnkopf Edition* auf CD. Nicht zuletzt dank dieser Errungenschaften hat sich der geltungsbedürftige Einzelkämpfer zu einem aktiven Netzwerker weiterentwickelt, der sich längst auch für andere einsetzt, indem er geschätzten Komponisten und Musiktheoretikern seiner und der jüngeren Generation Veranstaltungs- und Publikationsforen bietet, damit sie ihre Arbeiten und Anliegen öffentlich zur Diskussion stellen können.

Getragen wurde Mahnkopfs Kritik des Musikbetriebs in der Vergangenheit von einem Abgrenzungs- und Profilierungsbedürfnis, wie es zu allen Zeiten die Jüngeren gegenüber den Vorgängergenerationen an den Tag legten. Das ist vollkommen verständlich und nicht weiter erstaunlich. Die dabei zuweilen zu Tage tretende egozentrische Selbstüberschätzung mag in Mahnkopfs Fall besonders ausgeprägt sein, ist letztlich aber nichts anderes als die leicht verzeihliche Déformation professionelle so vieler junger Künstler, die mit wachsenden Schwierigkeiten umso legitimer und hartnäckiger auf Gehör und Geltung dringen. Bemerkenswert ist vielmehr, dass Mahnkopf zum Angelpunkt seiner Kritik immer wieder ausgerechnet Theodor W. Adorno nahm, der den Diskurs der neuen Musik nach 1950 bis in die 1970er Jahre hinein zumindest in West-Deutschland maßgeblich mitbestimmt und etliche Komponisten der ersten und zweiten Nachkriegsavantgarde von Stockhausen, Nono und Lachenmann bis Spahlinger und anderen geprägt hatte. Der Bezugspunkt Adorno bestimmt auch das Theorem der „Zweiten Moderne". Indem sich Mahnkopf selbst zutiefst mit Adornos Positionen identifiziert und diese zum Maßstab erhebt, entstehen zwischen der von ihm proklamierten zweiten und der von ihm kritisierten „Ersten Moderne" zentrale Gemeinsamkeiten. Das Konfliktpotential beider Ansätze liegt deswegen weniger in Differenzen als in ihrer wesentlichen Nähe. Mahnkopf bekennt von sich selber, „Adorno und die Vision einer befreiten Menschheit mit der Muttermilch eingesogen" zu haben[10] und versteht sich selber als legitimer Erbe der Frankfurter Kritischen Theorie. Folglich suchte er in seiner *Kritischen Theorie der Musik* (2006) dieser Tradition nachzueifern und deren heute angeblich vergessene Positionen wieder „zu revitalisieren und zu aktualisieren"[11], indem er sie insbesondere der ersten und zweiten Nachkriegsavantgarde und allen „Alt-68ern" zu entreißen beabsichtigte, die sie angeblich verraten haben. Seine Abrechnung mit der Moderne und Nachkriegsavantgarde ist daher weniger sachlich begründet denn vor allem polemisch motiviert.

Mahnkopfs Eifer als unermüdlicher Publizist und Komponist hat etwas ebenso Geschäftsmäßiges wie ungestüm Geniales. Manche seiner Äußerungen erinnern an die Endlosmonologe der obsessiven Charaktere aus Büchern von Thomas Bernhard, in denen

10 Mahnkopf, *Elf Fragen* (Anm. 6), S. 281.

11 A. a. O.

sich brillanter Intellekt mit dünkelhaftem Starrsinn paart, weltoffene Neugierde mit egomaner Selbstherrlichkeit, große Ernsthaftigkeit mit lächerlicher Großtuerei, kämpferisch und wehleidig, unerbittlich kompromisslos und geschmeidig bis zum Opportunismus. Was ist von jemandem zu halten, der sich selbst eine „Affinität zum Renaissancekünstler“[12] attestiert und als Universalgenie stilisiert? „Als Künstler muß man sich sozusagen um alles kümmern: Architektur, Sprachen, Politik, Soziologie, Psychologie, Literatur, Kunst, Film, Geschichte, Religion, Philosophie“[13], nicht zu vergessen Ökonomie, Ägyptologie, Mathematik und höhere Physik, immerhin war man einst über viele Jahre Klassenbester in Mathematik und Chemie.[14] Die Zuständigkeiten dieses „aufs Enzyklopädische“ zielenden Künstlers gehen so weit, dass kaum mehr zu sagen ist, mit wem man es bei diesem – seit Richard Wagner auch anerkennend gemeint – „Universal-Dilettanten“ eigentlich zu tun hat. Wie zu Hochzeiten der romantischen Kunstreligion des 19. Jahrhunderts sieht sich dieser Komponist angesichts von Globalisierung, Digitalisierung, Klimakatastrophe, Terrorismus, Kulturindustrie, Kulturverfall und Kriegen manisch-messianisch zu Allem berufen. So erhellend manche seiner Selbsteinschätzungen sind, zeugen andere vor allem von Selbstüberschätzung, Geltungsdrang, naivem Stolz und schwer erträglicher Prahlsucht. Wer sonst würde sich ohne Scheu in einem Atemzug mit Geistesgrößen verschiedener Jahrhunderte nennen und wie selbstverständlich in eine Reihe stellen mit Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schönberg, Boulez, Adorno, Nietzsche, Derrida, Luhmann, Habermas et cetera. Auch die aufgezwungenen Nachbarschaften mit all den herausragenden Komponisten, Künstlern, Schriftstellern und Architekten, die er mit Hommagekompositionen bedachte, zeugen nicht eben von falscher Bescheidenheit. Und zugleich verdient es Sympathie und ist es aller Ehren wert, die Errungenschaften der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte samt ihren Idealen von Fortschritt, Avantgarde, Vernunft, Kritik, Aufklärung und Qualität kämpferisch gegen den global zunehmenden Sog von Vergessen und Nivellierung hoch zu halten.

Mahnkopf ist eine höchst ambivalente Erscheinung. Dementsprechend kontrovers werden er, seine Werke und Texte aufgenommen. Die Polemik, Einseitigkeit und Widersprüchlichkeit seiner unermüdlichen publizistischen Äußerungen sind problematisch und tangieren stellenweise auch sein kompositorisches Œuvre. Zugleich ist er als Künstlercharakter und hoch produktive Doppelbegabung in Deutschland und international eine Ausnahmeerscheinung, die Respekt und besonderes Interesse verdient. So unglücklich sich in seinen Texten zuweilen subjektive Sichtweisen, fadenscheinige Abgrenzungsversuche und offenkundige Eigeninteressen des Komponisten mit den Ansprüchen des Historikers und Musikästhetikers auf Objektivität, wissenschaftliche Korrektheit und abwägende Argumentation durchkreuzen, so wenig sprechen diese meist leicht durchschaubaren Absichtsverschränkungen gegen seine Musik. Tatsächlich kämen Mahnkopfs Werke gut ohne seine hypertrophe Textproduktion aus. Obwohl er auch in seiner Funktion als Theoretiker und Essayist seinem musikalischen Schaffen den Weg bereiten möchte, steht er diesem damit oft geradezu im Weg. Denn indem er mit Selbstanalysen die Rezeption seiner Musik geflissentlich selbst zu steuern sucht, nährt er nur Zweifel an seinem eigenen Vertrauen in die Kraft

12 A. a. O., S. 297.

13 A. a. O., S. 315.

14 A. a. O.

und Mitteilungsfähigkeit seiner Musik. Die von Mahnkopf vielfach geäußerte Klage, die Rezeption seines Werks werde von ideologischen Grundsätzen überformt, läuft dabei insofern ins Leere, als er selbst permanent mit weltanschaulichen Überzeugungen ideologisch operiert. Wie man in den Wald ruft, so schallt es zurück. Richtig aber ist, dass seine Schriften inzwischen längst im Diskurs der neuen Musik rezipiert und kommentiert werden, sehr zu Recht und kontrovers. Dagegen haben seine Werke bisher nur wenig fundierte Auseinandersetzung seitens der Musikwissenschaft erfahren. Im Folgenden soll daher einmal Mahnkopfs Denken in Musik der Vorzug vor seinem Denken über Musik gegeben werden. Auch wenn es unerlässlich ist, auch an dieser Stelle zentrale ästhetische Positionen und Selbstäußerungen von ihm einzubeziehen, sind doch seine ausgiebigen theoretischen Einlassungen umso mehr zu relativieren, als Mahnkopf selber die Auffassung vertrat, seine „intellektuellen Tätigkeiten (Forschung, Lehre, das Schreiben) beeinflussen das Komponieren nicht direkt, sie sind eher ein Hintergrundgeschehen“[15], allerdings eines, das sich einstweilen zu sehr vor die Rezeption seines kompositorischen Schaffens geschoben hat.

Inhalt von Musik

Eine Leitlinie von Mahnkopfs Komponieren aus jüngerer Zeit ist die von dem Philosophen Harry Lehmann und ihm in Zusammenhang mit dem Postulat der „Zweiten Moderne“ verkündete „inhaltsästhetische“ beziehungsweise „gehaltsästhetische Wende“. Mahnkopf wendet sich damit gegen den vermeintlich inhaltsleeren Konzeptualismus der „Ersten“ Moderne, der indes bei Bernd Alois Zimmermann, Stockhausen, Nono, Feldman, Kagel, Schnebel, Lachenmann und anderen, die als Referenzen genannt werden könnten, überhaupt nicht zu finden ist. Ferner wendet sich Mahnkopf gegen die einseitigen Festlegungen von Musik auf Expressivität, Gefühl, Pathetik und Emphase, wie sie die Postmoderne beziehungsweise die „Neue Einfachheit“ als west-deutsche Spielart der Postmoderne betrieben. Stattdessen propagiert er eine Gehalts- und Wirkungsästhetik, welche die künstlerische Kreativität in den Horizont allgemeiner Fragen stellt, die er in verschiedenen Essays mit den Verhältnissen von Kunst und Musik zu Technik, Demokratie, Ethik, Politik, Globalisierung, Freiheit, Krieg und Frieden sowie – umfassender geht es nicht – dem Menschen überhaupt umrissen hat. Zudem sieht Mahnkopf sein Schaffen in der Tradition der abendländischen Kunstmusik sowie allgemein im Kontext der jüdisch-christlichen Kultur. Und weil er der Auffassung ist, ein Musikwerk ohne Beziehung auf andere Werke, Künste, Kultur- und Welterscheinungen bleibe von sich aus ohne Aussage, bezieht er eine Reihe seiner Werke gezielt auf mythische Gestalten oder historische und zeitgenössische Kulturschaffende und deren Werke.

Bereits etliche seiner Anfang der 1990er Jahre entstandenen Werke benannte er nach Figuren der griechischen Mythologie, nach Medeia, Pegasos, Medusa, Stheno und Euryale. Im Anschluss an sein Musiktheaterwerk *Angelus Novus* (1997–2000) schrieb er einen *Beethoven-Kommentar* für Klavier (2004) und eine *Petit hommage à Thomas Tallis* für Streichquartett (2007) sowie weitere Einzelwerke und ganze Werkzyklen, die er als Hommagen konzipierte und in denen es ihm ausdrücklich um „gehaltliche, das heißt inhaltlich-konzep-

15 Mahnkopf, *Arbeitsbericht 2006*, in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 39.

tuelle, nicht aber programmmusikalische Bezüge" ging.[16] Derlei Zyklen dedizierte er bislang den Komponisten György Kurtág (2000/2001), Mark André (2001), Steven Kazuo Takasugi (2005), Frank Cox (2006) und Wolfram Schurig (2009/10) dem Architekten Daniel Libeskind (2002 ff.), dem Philosophen und Musikästhetiker Theodor W. Adorno (2003) sowie dem Schriftsteller Thomas Pynchon (2001–2005). Bezüglich dieser Werke gestand Mahnkopf, nach *Angelus Novus* fast nur noch „Exkurse" unternommen zu haben, insofern er in all diesen Hommagen versucht habe, „die kompositorische ‚Machart' – Technik, Notation, Performanz, Klangbild – von der ‚Philosophie' dieser Geister geradezu fremdbestimmen zu lassen".[17] Entgegen seinem im Zusammenhang mit dem Theorem der „Zweiten Moderne" verkündeten Ideal einer Personalsprache zielt er in diesen Widmungswerken auf das gerade Gegenteil: „Es geht darum, sich mit Haut und Haaren konzeptuell auf dieses jeweilige Gegenüber einzulassen, fast schon im Sinne einer Mimikry, einer schizoiden Anverwandlung, nicht, um die eigene Identität aufzugeben, sondern um den Raum um jenen Punkt herum überhaupt entstehen zu lassen."[18]

In Mahnkopfs jüngerem Schaffen kommt dem *Pynchon-Zyklus* eine besondere Stellung zu. Nach dem ersten, noch nicht abgeschlossenen Hommage-Zyklus zu Kurtág (2001 ff.) ist es sein zweites großes Dedikationswerk, das er jedoch als erstes abschließen konnte und als erstes in der eigenen *Mahnkopf Edition* auf CD herausbrachte.[19] Das Gesamtwerk umfasst folgende Einzelwerke: *W.A.S.T.E.* für Oboe und Live-Elektronik (2001/2002), *W.A.S.T.E. 2* für Oboe und Acht-Spur-Tonband (2001/2002), *D.E.A.T.H.* für Acht-Spur-Tonband (2001/2002), *The Courier's Tragedy* für Violoncello (2001), *The Tristero System* für Ensemble (2002) und die *Hommage à Thomas Pynchon – Musikinstallation* für Ensemble, Violoncello und Live-Elektronik (2003–2005). Einen Wendepunkt markiert dieser Zyklus insofern, als Mahnkopf im Herbst 2000 seine Schreibweise auf das Computer-Notationsprogramm „Finale" umstellte und sich von 2001 bis 2005 im Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des SWR in Freiburg erstmals der elektronischen Musik näherte. Beides wirkte sich sowohl technisch-handwerklich auf den Kompositions- und Notationsprozess des Werks als auch ästhetisch auf das Resultat aus. Einen dritten Faktor, der auch seine nachfolgenden Kompositionen beeinflusste, bildet das im Zuge seiner *Thesen zur Zweiten Moderne* (2005) proklamierte gehalts- und wirkungsästhetische Motiv.

Bezeichnenderweise gab Mahnkopf im Zusammenhang dieser Thesen auch eine Kurzbeschreibung des seinem „Lieblingsschriftsteller"[20] gewidmeten Zyklus: „Von Thomas Pynchon habe ich mich belehren lassen, daß buchstäblich alles anders ist (oder sein könnte), als es unserer lebensweltlichen Intuition erscheint. Entsprechend ist der *Pynchon-Zyklus* in allem anders: Er ist zeitlich und räumlich unbegrenzt, das Konstruktionsverfahren technizistisch, die Wirkung anarchistisch und destruktiv, die Notation anti-klassisch, das Klangbild un-menschlich."[21] Als weitere Spezifika seines Zyklus nennt Mahnkopf „überbordende

16 A. a. O., S. 34 f.

17 Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne* (Anm. 2), S. 168.

18 A. a. O.

19 Claus-Steffen Mahnkopf, *Pynchon Cycle* (= Mahnkopf Edition 1), Peter Veale, Oboe; Franklin Cox, Violoncello; Ensemble SurPlus; James Avery, Leitung; Experimentalstudio des SWR, NEOS 11036, München 2011.

20 Mahnkopf, *Elf Fragen* (Anm. 6), S. 308.

21 Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne* (Anm. 2), S. 168.

Netzwerkkomplexität“ und die technische Fragestellung der „Elektronik“.[22] Darüber hinaus ging es ihm um Außermusikalisches. Sein an Adorno angelehntes Dekret, „nach der Shoah und Auschwitz – oder, für den, der nicht so weit denken möchte: nach dem Zerfall der Großen Musik – verbleibt eigentlich nur eine Musik, die trauert“[23], diente ihm zugleich als Agenda, eben eine solche Trauermusik zu schreiben. Zu Beginn seiner Arbeit am *Kurtág-* und *Pynchon-Zyklus* verwies er unter dem Stichwort „Trauerarbeit“ auf eben diese beiden grundverschiedenen, doch seiner Auffassung nach wahlverwandten Künstler, denen es gelungen sei, gleichwertig auf die „Leere, die heute Kultur heißt“, zu reagieren.[24] An anderer Stelle beschrieb er ein ähnliches Desiderat: „Noch fehlt die Musik, die es Joyce, Arno Schmidt und Thomas Pynchon gleichtäte, die Musik, die auf den Holocaust wenigstens reagierte wie die beiden so unterschiedlichen Filme *Schindler's List* und *Train de vie*, die Musik, die so zerfurcht wäre wie das Jüdische Museum in Berlin, eine Musik, die das Unmenschliche auszudrücken vermöchte wie der Film *Terminator*.“[25] Der *Pynchon-* und *Libeskind-Zyklus* (2002 ff.) sowie der auf ein zweites Musiktheaterwerk hinarbeitende *void-Zyklus* (2002 ff.) lassen keinen Zweifel daran, dass Mahnkopf sich berufen fühlt, eben diesen Mangel zu beheben. Die Apodiktizität seines Urteils und die Vorsätzlichkeit seines kompositorischen Vorhabens und der damit verfolgten Ansprüche klingen naiv und anmaßend. Doch handelt es sich um das berechtigte Anliegen eines Künstlers, der versucht, eine Ausdrucksform für einen der größten Schrecken des 20. Jahrhunderts zu finden. Dass sich Mahnkopf dabei gerade als Deutscher, verheiratet mit der italienischen Jüdin und Religionsphilosophin Francesca Yardenit Albertini – die Anfang 2011 tragisch verstarb und deren Tod er in einem einstweilen noch unveröffentlichten Buch über ihr Leben und Werk verarbeitete –, ganz persönlich gedrängt fühlte, lässt sich nicht in Zweifel ziehen.

Thomas Pynchon

Während des Studiums an der Freiburger Musikhochschule wurde Mahnkopf 1989 im Musiktheorieseminar von Peter Förtig auf Thomas Pynchon (*1937) und dessen Roman *The Crying of Lot 49* (*Die Versteigerung von No. 49*) (1965) aufmerksam. Seitdem gilt dem bekennenden „Pynchonianer“ der US-amerikanische Schriftsteller als Autor der Superlative: „vielleicht der modernste“, der „wichtigste“, der „gewaltigste Autor“, „technisch vielleicht der avancierteste Romancier der Gegenwart“.[26] Zur Faszination für Pynchon trägt bei, dass dieser als Person in der Öffentlichkeit nicht in Erscheinung tritt, nicht einmal Fotos von ihm existieren, und er an einem unbekannten Aufenthaltsort lebt, vermutlich in Manhattan. Im Sommer 1998 verspürte Mahnkopf schließlich das Bedürfnis, auf seine Leseerlebnisse mit einer *Hommage à Thomas Pynchon* zu reagieren, die „ebenso exzeptionell und exzentrisch (in seiner wörtlichen Bedeutung: aus dem Zentrum geworfen) sein müsse wie Pyn-

22 Mahnkopf, *Arbeitsbericht 2006* (Anm. 15), S. 34 f.

23 Mahnkopf, *Elf Notizen über das Nichts* (2001), in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 43.

24 A. a. O.

25 Mahnkopf, *Politik und Neue Musik* (2003), in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 97.

26 Mahnkopf, *Marginalien zu Thomas Pynchon* (2005), in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 48 u. 57.

chons Werk".[27] Als er das Vorhaben 2001 umzusetzen begann, stellte er *Die Versteigerung von No. 49* ins Zentrum. Pynchons zweiter, kürzester und eingängigster Roman gibt eine Schilderung der vielschichtig ausdifferenzierten modernen Industrie- und Kommunikationsgesellschaft mit all ihren Parallelwelten, Perversionen, Zerstörungen, ihrem Nihilismus, ihren realen Höllen und künstlichen Paradiesen. Da der Einzelne nicht mehr in der Lage ist, die komplexen sozio-ökonomischen Zusammenhänge und Funktionsweisen dieser auf unterschiedlichen Ebenen global vernetzten Welt zu durchschauen, fühlt er sich in seiner Analyse- und Syntheseleistung permanent überfordert, bis er schließlich paranoid reagiert. Im Zentrum der Handlung steht eine junge Frau, Oedipa Maas, die zur Testamentsvollstreckerin ihres ehemaligen Liebhabers, eines Multimillionärs, Immobilienspekulanten und Industrietycoons, bestimmt wird. Im Zuge der daraus sich ergebenden Recherchen über den Verstorbenen gewinnt für sie alles und jedes Zeichencharakter und Hintersinn. Auch Zufälligem und Belanglosem unterstellt sie manisch Zusammenhang. Alltagserscheinungen, Gegenstände, Schilder, Zeichen, Personen, Gesten, Blicke, Worte sowie Kunst, Musik, Theater, ganze Städte, Industriekomplexe, Verkehrswege und Landschaften gewinnen für die psychisch labile und psychiatrisch behandelte Frau ungeahnte Bedeutung, so dass zwischen Realität, Verschwörungstheorie und Wahnsystem nicht mehr zu unterscheiden ist. Symbolhaft verdichtet sich diese Paranoia im geheimen Postvertriebssystem „W.A.S.T.E.", zu dem sich angeblich seit Jahrhunderten subversive Elemente und Frondeure in Europa und den USA zusammengeschlossen haben, um das seit dem Mittelalter bestehende kaiserliche Postmonopol der Adelsfamilie Thurn und Taxis beziehungsweise der US-Mail zu brechen. Die verschiedenen Decknamen und Akronyme dieser Untergrundbewegung wählte Mahnkopf als Titel für die Werke seines *Pynchon-Zyklus*.

Das Verhältnis von Mahnkopfs Musik zu Pynchons Roman ist weder episch nacherzählend noch hinsichtlich der Figurenkonstellationen dramatisierend oder in Bezug auf spezielle Szenarien oder Situationen illustrierend. Stattdessen zielt die Musik auf Entsprechungen zur psychologischen Verfassung der Hauptfigur und den von dieser erlebten Realitäts- beziehungsweise Wahrnehmungs- und Deutungsebenen. Parallelen bestehen insbesondere auf materialer und struktureller Ebene, etwa zur Abundanz und Vieldeutigkeit der Verweise und möglichen Lesarten. Mahnkopf selbst unterstrich, dass Pynchons Bücher „überkomplex", von großer stilistischer Vielfalt und einer überbordenden, nicht beherrschbaren Fülle an Bezügen und Andeutungen seien, worin er eine Verwandtschaft zur eigenen Musik sieht: „In musikalischer Analogie ist sein Werk komplexistisch."[28] Dabei ist für ihn entscheidend, „dass es Pynchon gelingt, der heutigen Zeit, genauer: der zutiefst ambivalenten Entwicklung der Menschheit zu einer Weltgesellschaft seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs (mitsamt ihrer Archäologie in *Mason & Dixon* [1997] und der Ätiologie in *Gravity's Rainbow* [1973, deutsch *Das Ende der Parabeln*]), Ausdruck zu verleihen. […] Bei Pynchon ist diese strukturelle, nicht-personale Paranoia das Lebensgefühl der globalen Menschheit."[29]

27 A. a. O., S. 49.
28 A. a. O., S. 48.
29 A. a. O., S. 48 f.

Auf der Basis dieser Einschätzung traf Mahnkopf für seinen *Pynchon-Zyklus* zwei grundlegende Vorentscheidungen: „Zunächst bedurfte ich einer Klanglichkeit, die der Destruktivität der heutigen Weltgesellschaft, vor allem der Megametropolen, Ausdruck zu verleihen vermöchte. Das ging nur mit Elektronik. […] Sodann bedurfte es einer hypertrophen Form. Ich entschied mich für ein Poly-Werk, das aus mehreren Werken besteht, die in der Gesamtform unterschiedliche Funktionen erfüllen werden."[30] Dass Mahnkopf sich im *Pynchon-Zyklus* erstmals der Elektronik bediente, mag auch durch die in Pynchons Roman geschilderte Szenekneipe motiviert sein, in der sich eine mutmaßliche Clique des geheimen Postvertriebssystems W.A.S.T.E. trifft. Denn dort betreibt man eine „streng elektronische Musikpolitik", steht auf Stockhausen und den „Radio Köln Sound" und zieht samstagabends kurz nach Mitternacht „Sinuswellen-Sessions" ab, für deren gemeinsames live-elektronisches Swingen man ein ganzes Hinterzimmer voll mit Audio-Oszillatoren, Gewehrschussmaschinen und Kontaktmikrophonen bereithält.[31]

Rave-Party

W.A.S.T.E. für Oboe und Live-Elektronik (2001/2002) ist Mahnkopfs erste Komposition mit Elektronik und Live-Elektronik. Dem Einsatz dieser Technologie hatte er sich lange verweigert, weil er ahnte, dass zu deren Beherrschung sehr viel zu lernen wäre, und ihn die allermeisten Ergebnisse in diesem Medium nicht überzeugten, da er sie für „klanglich klischeehaft, plakativ, pseudokommerziell und billig effektheischerisch" hielt.[32] Angesichts der durch die elektronische Informationsverarbeitung gesteigerten „Gesellschaftskomplexität" und deren negativen Effekten – „fraktale Wirkungen, stochastische Anomalien, chaotische Einbrüche" – sah er sich jedoch als „wachsamer Künstler" schließlich gezwungen, auf diese Situation kompositorisch zu reagieren und „Technik als Technik zu thematisieren".[33] Da er menschliche Stimmen und herkömmliche Musikinstrumente für „per se ‚humanistisch'" und damit für ungeeignet hielt, Inhumanes, Fremdes und „eine von außen kommende Feindseligkeit, die Bedrohlichkeit seitens einer unbekannten Macht"[34] auszudrücken, kamen für sein Pynchon-Projekt nur harte, schmerzhafte und elektronisch entstellte Geräusche in Frage. Sein Ziel lautete: „mit der Gesamtheit der modernsten technischen Mittel, der computergestützten und musikelektronischen, eben diesen Apparat enttarnen und ihn seines un-menschlichen Potentials überführen, indem dieses künstlerisch dargestellt wird. Genau das ist der Gegenstand meines Pynchon-Zyklus."[35]

W.A.S.T.E. entstand mit Hilfe des Klangingenieurs Joachim Haas im Freiburger Experimentalstudio für den Oboisten Peter Veale. Dieser hatte schon mehrere Werke Mahnkopfs uraufgeführt: *Monade* für Oboe (1985/86), *Gorgoneion* für Oboe (1996), *Illu-*

30 A.a.O., S. 49.

31 Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49* (Anm. 1), S. 48 ff.

32 Claus-Steffen Mahnkopf, *Technik und moderne Musik* (2003), in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 68.

33 A.a.O., S. 67 f.

34 A.a.O.

35 A.a.O., S. 68.

minations du brouillard für Oboe und Klavier (1992/1993) und *Medusa* für Oboe und Kammerorchester (1990–1992). Aus der intensiven Zusammenarbeit mit Veale ging auch das gemeinsame Buch *Die Spieltechnik der Oboe* (1994) hervor, ein Kompendium neuer Griff- und Blastechniken auf der Oboe, das insbesondere die Möglichkeiten von Überblasungen und Multiphonics sowie deren Notation systematisiert. Auch für seine erste live-elektronische Arbeit wählte Mahnkopf die Oboe. Den Ausschlag dafür gaben die langjährige Erfahrung mit Peter Veale und die dabei erworbenen Kenntnisse sowie vor allem die auf diesem Instrument möglichen quasi elektronisch sirrenden Mehrklänge. Eine weitere Rolle spielte die Aura der Oboe als Sehnsuchts- und idyllisches Pastoralinstrument. Erst diese von Bach über Beethoven und Wagner bis zu Mahler und in die Moderne reichende Tradition macht die ungeheure Kontrastspannung fassbar, dass das schalmeienhafte Seelen- und Hirteninstrument in *W.A.S.T.E.* zum metallisch kreischenden Werkzeug mutiert, indem Mahnkopf bewusst eine große Palette von „möglichst harten, dissonant häßlichen, eklig klingenden Mehrklängen" bis hin zu „besonders widerlichen" Zahnmehrklängen wählte (Bsp. 1).[36]

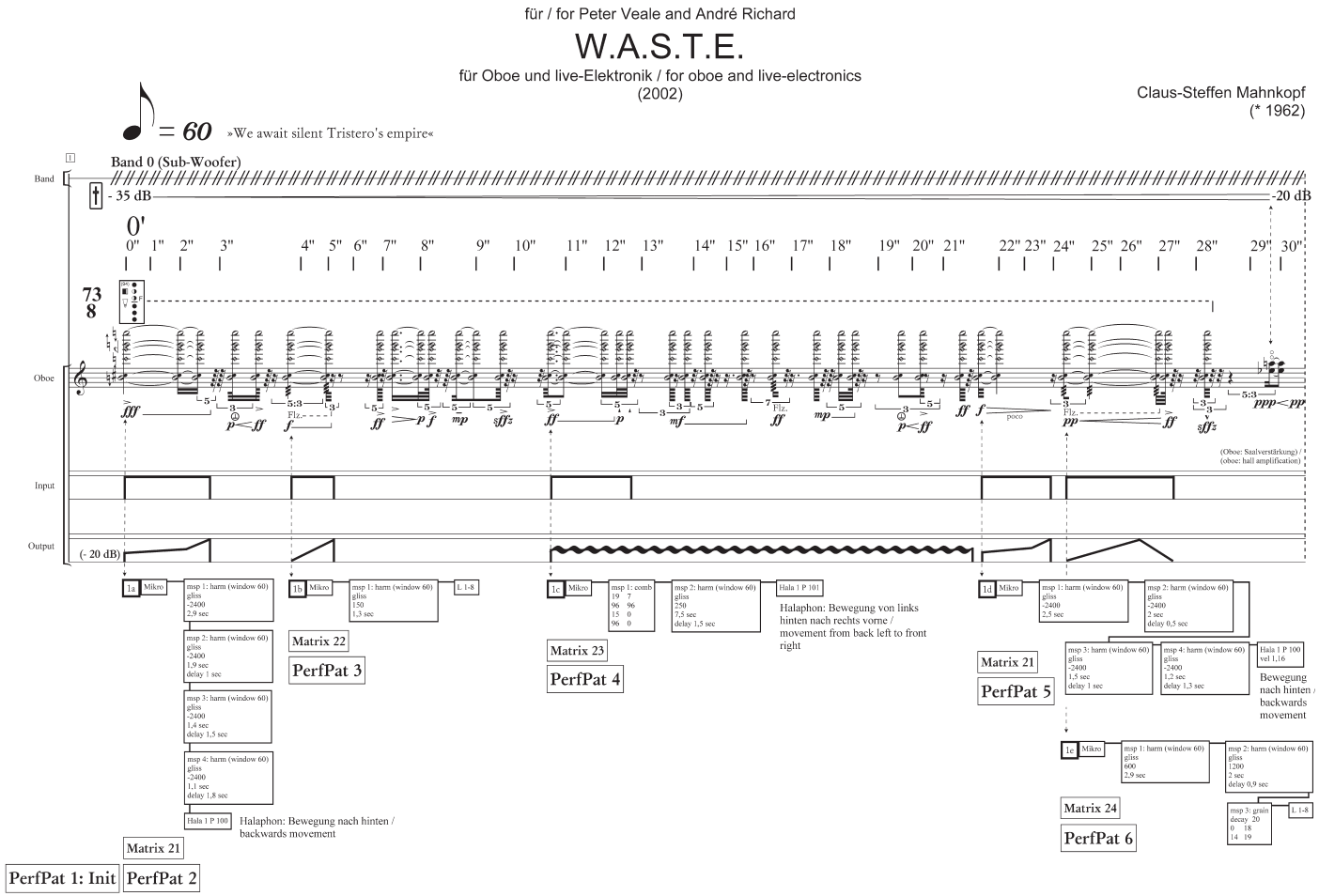
Der Solopart besteht überwiegend aus forcierten Multiphonics im dreifachen Forte. Das Klangbild ist scharf, schreiend, klirrend, zerklüftet. Es deckt sich mit Mahnkopfs eigener Charakterisierung des Zyklus als „anarchistisch", „destruktiv", „anti-klassisch", „un-menschlich".[37] Oft werden die Mehrklänge in langen Repetitionen rhythmisch variiert und durch Alternativgriffe intonatorisch abgewandelt, so dass bei aller Agilität und Aggressivität der Eindruck von Starre, Enge und Ausweglosigkeit entsteht. Lediglich bei Minute 10 schwingt sich die Oboenstimme plötzlich zu weit ausgesungenen Kantilenen und einem melodisch expressiven Lyrizismus auf. Doch wird diese vorübergehende Aufhellung von elektronisch zugespielten Mehrklängen unterbrochen und bei Minute 13 wieder durch Überblasungen und elektronische Verzerrungen verdrängt. Mahnkopfs Absicht war es, inmitten der „horrible-multiphonics-Musik" diese Passage wirken zu lassen als „nostalgisch-‚romantische' Reminiszenz an die Fähigkeit des Subjekts, zu singen".[38] So macht die beschworene alte Aura der Oboe die gewaltsame Deformation des Instruments inmitten unwirtlicher elektronischer Wüstenei umso deutlicher.

Parallel zum Spiel des Oboisten werden ausgewählte Klänge und ganze Passagen mittels Computerprogramm MAX-MSP live-elektronisch transformiert, transponiert, glissandiert, gefiltert, granuliert, verzerrt, ringmoduliert, geloopt und verhallt sowie mit Pro-Tools neu geschnitten und kombiniert. Hinzu kommt ein auf dem Computer gespeichertes Zuspiel mit elektronisch transformierten Oboen-Mehrklängen und rückläufig abgespielten Schlägen auf ein Tamtam mit darauf vibrierendem Triangelstab, so dass Mixturen aus elektronischen Sounds und oft ebenso klirrenden live-gespielten Oboenklängen entstehen. Die Zuspielungen werden auf acht Kanäle beziehungsweise Lautsprecher statistisch so gestreut, dass keine Klangbewegungen im Raum entstehen, sondern der Saal chaotisch von allen Seiten gleichmäßig akustisch gefüllt wird. Die dynamische Aussteuerung soll dabei so laut sein, dass die Zuspielungen unüberhörbar, und doch zugleich so leise sind, dass sie die Aufmerksamkeit nicht direkt auf sich ziehen, sondern von den Hörern nur „wie bei der Kuh auf

36 A.a.O., S. 70.

37 Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne* (Anm. 2), S. 168.

38 Mahnkopf, *Technik und moderne Musik* (Anm. 32), S. 72.



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *W.A.S.T.E.* für Oboe und Live-Elektronik (2001/2002), Partitur, S. 1

der Weide im Sommer […] die anstürmenden Mücken und Fliegen" als permanente Störung empfunden werden.[39] Hinzu kommt als neunter Kanal ein Sub-Woofer mit dumpfem, untergründigem, kaum ortbarem und daher beunruhigend wirkendem Rumpeln.

Der Titel *W.A.S.T.E.* ist der Name des Untergrund-Postsystems aus Pynchons Roman *Die Versteigerung von No. 49* und ein Akronym der Parole „We Await Silent Tristero's Empire".[40] Die Hauptfigur Oedipa Maas entdeckt den Schriftzug während einer nächtlichen Odyssee durch San Francisco unter einer Autobahnbrücke auf einem vermeintlichen Briefkasten. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich einfach um einen Mülleimer handelt, der von Obdachlosen durchwühlt und nicht von Geheimbriefträgern geleert wird. Mit dem vieldeutigen englischen Begriff „waste" im Sinne von öde, wüst, verheert, verkommen, unbrauchbar, Abfall, Verfall oder Verschwendung spielt auch Mahnkopf. Die räumlich projizierte Elektronik schafft das romanhafte Szenario einer postindustriellen Brachlandschaft, geplündert, verwüstet, denaturiert, vergiftet und entvölkert, übersät mit Schrott und dysfunktionalen Relikten der modernen Konsum-, Wegwerf-, Industrie- und Informationsgesellschaft, mit Elektrosmog, Kabelbränden und zerschossenen Festplatten. Tatsächlich gestand Mahnkopf in Hinblick auf seine *Hommage à Thomas Pynchon* seine Faszination für nordamerikanische Action-Filme, insbesondere für James Camerons *Terminator*, deren technisch überdrehte, „grelle Inszenierungen von Feuer und Vernichtung" sichtbar machten, „wie eine uns absolut fremd gegenüberstehende Nicht-Menschlichkeit sein könnte".[41]

Inmitten der Elektronik wächst der hör- und sichtbaren Präsenz des einsamen Oboisten sowie seiner immensen physischen Anstrengung, die ihm der Solopart abverlangt, eine ganz eigene existentielle Expressivität zu. 18 Minuten lang bewegt er sich als einziges menschliches Wesen auf der ansonsten leeren Bühne durch eine technizistische Klangwelt, welche ihm die eigenen dreistimmigen Mehrklänge in verfremdeten Zuspielungen wie geisterhaft von fern hupende schwere Trucks oder Güterzuglokomotiven widerhallen lässt. Das imaginäre Szenario deckt sich mit Mahnkopfs Vorstellung seiner auf Pynchon antwortenden Musik als einem „totalen Gegenstück zu ‚sensibel'", „ausdrucksvoll", „humanistisch und empfindsam-nachdenklich", denn diese Musik „gliche eher einer Rave-party, allerdings mit unglücklichem Ausgang".[42]

Absturz

W.A.S.T.E. 2 für Oboe und 8-Spur-Tonband (2002) ist unter Verzicht auf den live-elektronischen Anteil eine exakt gleich lange technische Alternativfassung von *W.A.S.T.E.*, mit identischem Oboenpart, identischem Zuspielband und derselben achtkanaligen Verräumlichung. Dagegen handelt es sich bei *D.E.A.T.H.* für Achtkanal-Tonband (2001/2002) um eine gekürzte und wesentlich weiterverarbeitete Version des Zuspielbands von *W.A.S.T.E.*

39 A. a. O., S. 71.

40 Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49* (Anm. 1), S. 186.

41 Mahnkopf, *Technik und moderne Musik* (Anm. 32), S. 73.

42 Claus-Steffen Mahnkopf, *Mensch und Neue Musik* (2001), in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 103.

Hier wurde das Ausgangsmaterial geschrumpft, invertiert und mit einer rückläufigen Fassung seiner selbst so unterlegt, dass am Beginn des Stücks bereits der Schluss zu hören ist bzw. vice versa am Ende erneut der Anfang. Zudem wurden die Klänge mit dem Computerprogramm „Tereza" in 500 Frequenzbänder aufgeteilt, die in permanentem, sehr schnellem Wechsel gleichmäßig auf die Lautsprecher verteilt werden, so dass „eine Art von Raum-Harmonik" entsteht, bei der die Klänge für das menschliche Ohr nicht mehr lokalisierbar sind, sondern zu wabern beginnen und eine „holistische Wirkung" erzeugen[43], was den düsteren, bedrohlichen Charakter des Stücks verstärkt.

Der Titel *D.E.A.T.H.* verdankt sich erneut einem Akronym aus Pynchons Roman, und zwar den Anfangsbuchstaben des Satzes „Don't Ever Antagonize The Horn" („Wagt niemals, das Horn anzugreifen")[44], welches die betrunkene Oedipa Maas auf ihrer Irrfahrt durch San Francisco in die Rückenlehne eines öffentlichen Busses geritzt sieht. So verweist der Titel Pynchon-Leser auf einen heillosen Absturz in Suff, Wahnsinn und urbane Unterwelten, während er zugleich den allgemeineren Assoziationsrahmen „Tod" öffnet, den die suggestive Material- und Formensprache des Stücks bestätigt. Das große Menschheitsthema und existentielle Skandalon jedes Lebens war immer schon Gegenstand musikalischer Darstellungs-, Deutungs- und Bewältigungsversuche, die über Jahrhunderte hinweg kompositorische Topoi herausbildeten. Hieran knüpft auch *D.E.A.T.H.* an, wie sich überhaupt das Motiv des Todes als roter Faden durch Mahnkopfs Schaffen zieht, der mehrere Werke in der direkten Nachfolge traditioneller Requiem- und Apokalypse-Vertonungen schrieb: *„il faut continuer" – Requiem für Samuel Beckett* für Kammerensemble (1990–1992), *requiescant in pace. in memoriam victimarum christianitatis* für vier Spieler (Violine, Viola, Violoncello und Schlagzeug) (2000), *Todesmusik I* und *II* für Ensemble (2001) sowie den Zyklus *void* (2002 ff.).

Als handle es sich um die Zeitlupe eines nur wenige Sekunden dauernden Sturzes, lässt sich der Gesamtverlauf von *D.E.A.T.H.* als lang gestreckte Abwärtsbewegung aus klirrender Höhe in dumpfes Dröhnen beschreiben. Bereits das energetische Sirren zu Anfang birgt den Keim kommenden Unheils in sich. Durch bedrohliches An- und Abschwellen entfaltet der metallische Klang eine aggressive, destruktive Kraft. Eine zweite und dritte Schicht bilden dunkleres, leicht atemhaftes Rauschen sowie stellenweise tiefes Grollen wie von wuchtigen Erschütterungen. In diesen akustisch gestaffelten Raum treten als vierte Schicht rasch anschwellende Zischgeräusche, die unvermutet aus dem Nichts auftauchen, um auf ihren Crescendo-Höhepunkten ebenso abrupt abzubrechen. Es sind rückwärts abgespielte, klirrende Tamtam-Schläge aus dem Zuspielband von *W.A.S.T.E.* Auch an anderen Stellen werden Schlagzeuginstrumente als Vorlagen elektronisch weiterverarbeiteter Klänge kenntlich. Durch Umkehrung ihres Richtungssinns verwandeln sich die ausklingenden Tamtam-Schläge zu schnell durch den Raum fliegenden Pfeilen, die in dem Moment verstummen, da sie mit einem knallenden Aufschlag ihr Ziel finden, der in Wirklichkeit dem initialen Anschlag des Instruments entspricht. Wie in barocken Vanitas-Allegorien erscheint hier Gevatter Tod als Bogenschütze, der wahllos seine Pfeile in die Menschenmenge schickt.

43 Mahnkopf, *Technik und moderne Musik* (Anm. 32), S. 73.

44 Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49* (Anm. 1), S. 133.

Ungemein suggestiv sind auch stark verhallte Abwärtsglissandi, wie sie ebenfalls zweimal zu Beginn von *W.A.S.T.E.* begegnen, dort allerdings schneller abstürzend. In *D.E.A.T.H.* senken sich extrem dichte Hochfrequenz-Modulationen in weit gestreckten Bögen wie überdrehte Düsentriebwerke über die Köpfe der Hörer herab, was unwillkürlich als Bedrohung empfunden wird. Von dieser Flugzeug-Assoziation ist es nur ein kleiner Schritt zu den Terror-Anschlägen des 11. September 2001 auf das World Trade Center in New York, die Mahnkopf als welthistorische Zäsur empfand und unter deren Eindruck er noch im selben Herbst mit der Arbeit am *Pynchon-Zyklus* begann: „Man möchte reagieren, gerade als Künstler. Ich spürte, dass meine Musik sich jetzt erst recht ändern muss."[45] Ein kaum lokalisierbares, eher atmosphärisches Nachzittern der Glissandi sinkt anschließend immer weiter ab, um in tiefster Lage plötzlich wieder an Energie zu gewinnen. So kommt es im tiefsten Frequenzbereich zu wummernden Subwaves an der unteren Hörschwelle zwischen Tonhöhen-Wahrnehmung und fast nur noch körperlich erlebbaren Druckwellen, die bei originaler Achtkanal-Wiedergabe das Hören zum physischen Rundum-Erlebnis machen. Mit dieser Extremerfahrung endet die zwölfminütige Komposition. Das Dröhnen verliert an Energie und wird endlich abrupt ausgeblendet. Als charakteristisch für sein „harmonisch-häßliches" Stück bezeichnete Mahnkopf, dass es „buchstäblich den Endzustand der Verwesung der gewesenen Materialien vorführt".[46] Das insgesamt relativ reduzierte Material ist zusammen mit der klaren Schichtung und dem linearen Verlauf ein Garant dafür, dass *D.E.A.T.H.* nicht nur als für sich stehende elektronische Komposition aufgeführt und gehört werden kann, sondern im Rahmen der *Hommage à Thomas Pynchon* (2003–2005) als Simultanaufführung auch zusammen mit elektronisch verarbeitetem und auf vier verschiedene Räume projiziertem Klangmaterial aus dem Violoncello-Solo *The Courier's Tragedy* (2001) und dem Ensemblewerk *The Tristero System* (2002).

Totentanz

Wie *W.A.S.T.E.* thematisiert *The Courier's Tragedy* für Violoncello (2001) das Verhältnis von Individuum und Technik. Und wie jenes Solostück komponierte Mahnkopf auch dieses für einen langjährigen Interpretenfreund, den Cellisten und Komponisten Frank Cox: „Für ihn konnte ich ein Stück schreiben, das an Schwierigkeiten alles übersteigt, was ich bisher mir zugestand, und eben diese zum Ausdrucks- und dramaturgischen Konzept macht."[47] Mahnkopfs Ziel war es, die Schwierigkeiten bewusst „ins Unerträgliche" zu potenzieren.[48] Was traditionellerweise als spieltechnische Einheit erscheint, zerlegte er quasi parametrisch in einzelne Bestandteile. Der Cellist hat alle Aktionen von rechter und linker Hand strikt getrennt voneinander auszuführen, so dass es zu Überlagerungen, Aufhebungen und selbst

45 Claus-Steffen Mahnkopf, *Der 11. September 2001* (2001), in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 2), S. 113.

46 Mahnkopf, *Marginalien zu Thomas Pynchon* (Anm. 26), S. 49.

47 Mahnkopf, *Elf Fragen* (Anm. 6), S. 303.

48 Mahnkopf, *Mensch und Neue Musik* (Anm. 42), S. 103. Vgl. auch Mahnkopfs Selbstkommentar *„The Courier's Tragedy". Strategies for a Deconstructive Morphology*, in: *Musical Morphology* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 2), hg. v. Frank Cox, dems. u. Wolfram Schurig, Hofheim 2004, S. 147–161.

zu absurden Leerläufen und nahezu tonlosem Schattentheater kommt, wenn etwa Griffbewegungen auszuführen sind, obwohl die entsprechende Saite überhaupt nicht erregt wird. Wie bei einer Art Tabulatur werden nicht bestimmte Klänge gespielt, sondern in erster Linie Handlungsanweisungen ausgeführt, deren kryptoserielle Additionsmechanik und im Verlauf des Stücks zunehmende Asynchronität eine Anamorphose des Menschen zum Automaten zur Folge hat und ein Klangresultat hervorbringt, das anhand der notierten Aktionsschrift kaum absehbar ist. Das Kompositionsprinzip ist „dekonstruktivistisch" in dem Sinne, als unabhängige Konstruktionsebenen so in Zusammenhang gebracht werden, dass sich die verschiedenen Ebenen dysfunktional ineinander einschreiben.

In Pynchons Roman *Die Versteigerung von No. 49* ist „The Courier's Tragedy" ein „total ausgeflipptes nachelisabethanisches Rachestück"[49] des fiktiven englischen Dramatikers Richard Wharfinger, das dieser „nach dem herrschenden Geschmack des 17. Jahrhunderts für sein so präapokalyptisches, todessüchtiges, sinnlich abgestumpftes, unvorbereitetes Publikum zusammengebaut hatte" und dessen ebenso blutrünstige wie verwirrend komplizierte Handlung Pynchon auf einem Dutzend Seiten erzählt und die Hauptfigur Oedipa Maas bei einer Aufführung als „Landschaft des Bösen" erleben lässt.[50] Im systematischen Töten aller Protagonisten dieses monströsen Gewaltexzesses sah Mahnkopf eine Parallele zur Dramaturgie seines Cellostücks.[51] Zum einen ordnete er jedem Namen, der in diesem brutalen Schauerstück vorkommt, jeweils ein Pizzicato zu, so dass im Zuge der tödlichen Reduktion der Personnage die Pizzicati immer seltener werden. Zum anderen leitete er Harmonik, Proportionen, Tempo und Formverlauf aus Pynchons Nacherzählung der *Tragedy* ab[52] und lässt er den Solisten ebenso hyperaktiv und monoman agieren wie Pynchon den Regisseur und Schauspieler Randolphe Driblette, der Wharfingers Blutorgie inszeniert und zugleich darin die Hauptrolle spielt und von sich bekennt: „Die Wirklichkeit aber ist drin in *diesem* Kopf. In meinem. Ich bin der Projektor im Planetarium, das gesamte geschlossene kleine Universum, das im Kreis dieser Bühne sichtbar wird, kommt aus meinem Mund, meinen Augen und manchmal auch aus anderen Öffnungen."[53] Vollbeschäftigt mit Kopf, Augen, Ohren, Händen und ganzem Körper lässt auch Mahnkopf den Cellisten in seiner Version von *The Courier's Tragedy* agieren.

Die getrennten Handlungsfelder des Cellisten erscheinen auch in der Partitur separiert. Die Solostimme ist auf sage und schreibe zwölf (!) verschiedenen Systemen notiert. Die ersten vier Systeme verzeichnen jeweils von oben nach unten: 1. die Drehung des Bogens zwischen ordinario-Spiel mit den Haaren und col legno; 2. die Position des Bogens längs der Saiten von hinter dem Steg und molto sul ponticello über normales Spiel bis molto sul tasto; 3. die Geschwindigkeit der Bogenbewegung zwischen schnellem molto flautando, normal und extrem langsamer Perforation; sowie 4. die Platzierung des Bogens auf den vier Saiten, von denen die beiden unteren um einen Viertelton höher bzw. tiefer gestimmt sind, während die beiden oberen Saiten im weiteren Verlauf um eine kleine bzw. große None tiefer into-

49 Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49* (Anm. 1), S. 67.

50 A. a. O., S. 68-80.

51 Mahnkopf, *Marginalien zu Thomas Pynchon* (Anm. 26), S. 50.

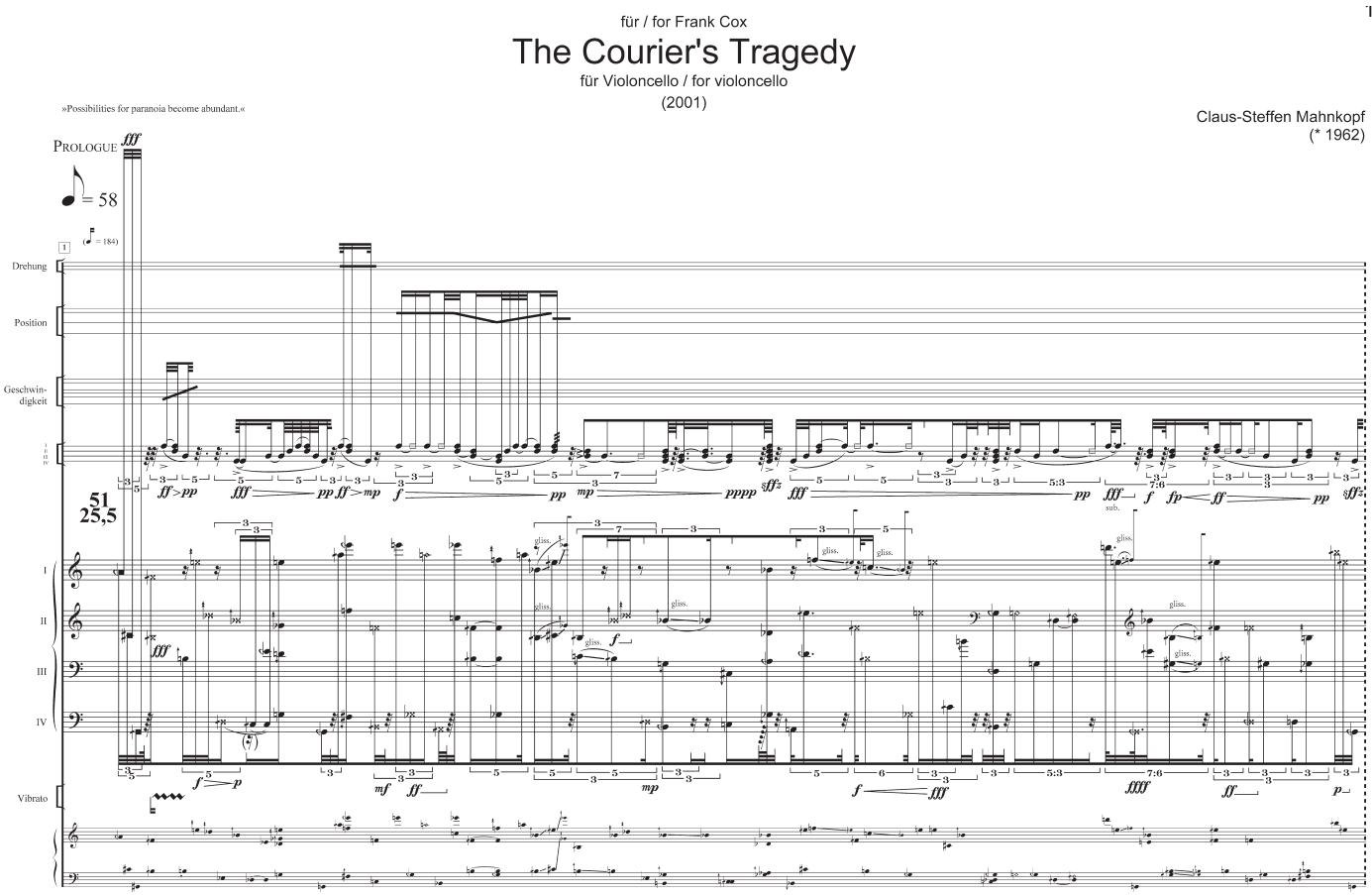
52 Mahnkopf, *„The Courier's Tragedy"* (2004) (Anm. 48), S. 149 ff.

53 Pynchon, *Die Versteigerung von No. 49* (Anm. 1), S. 85.

niert werden, so dass alle leeren Saiten zusammen zwei vierteltönig versetzte verminderte Quinten im verengten Gesamtambitus von C𝄲 bis G bilden. In gleicher Weise sind die Aktionen der Griffhand auf den vier Saiten separat in vier Systemen notiert. Hinzu kommen vier weitere Schichten: eine für sieben Vibratovarianten, eine für zusätzliche Artikulationsangaben sowie zwei Notensysteme mit den real resultierenden Tonhöhen als Überblickshilfe. Eine eigene Konstruktions- und Gestaltungsebene bilden auch das aus Wharfingers fiktiver Tragödie abgeleitete Tempo und der Formverlauf. Die sieben Abschnitte des Werks – Prolog, fünf Akte, Epilog – gehen nahtlos ineinander über und haben jeweils ein eigenes Grundzeitmaß, das zugleich taktweise variiert. Die Takte selbst sind als Großtakte mit Metren von 51/25,5 oder 55/36,66 notiert. Ebenso intrikat sind polyrhythmische Interferenzen von Triolen, Quartolen, Quintolen, Sextolen, Septolen sowie Dauernverhältnisse von 12:11, 13:14 oder 23:30 der verschiedenen, gelegentlich in jeweils eigenem Rhythmus auszuführenden Aktionsschichten, so dass sie sich wechselseitig zu komplexen rhythmischen Gesamttexturen überlagern. So treibt Mahnkopf sein Cellostück an und über die Grenze des Les- und Spielbaren, als gälte es den hypervirtuosen Komplexismus seines Lehrers Brian Ferneyhough um jeden Preis zu überbieten (Bsp. 2).

Den Verlauf dieses „Trauerspiels" für einen Solisten in fünf pausenlos folgenden Akten beschrieb Mahnkopf wie folgt: „Im Laufe des Werks werden die Möglichkeiten eines ‚normalen' Cellospiels immer weiter destruiert, bis am Ende dessen absolutes Scheitern erreicht wird."[54] Durch verschiedene Bogen- und Griffkombinationen resultieren jeweils andere Spieltechniken: Streichen, Zupfen, Kratzen, Schlagen, Schaben, Quetschen, Hauchen et cetera. Dabei erfolgen die Ereignisse derart schnell und rhythmisch differenziert aufeinander, dass der Pauschaleindruck einer innerlich zwar reich gegliederten, in ihrer äußerlichen Punktualität jedoch statischen, entwicklungslosen, letztlich gleichförmigen und ereignislosen Musik entsteht. Zugleich wirkt ausgerechnet die Aufführung dieser überdeterminierten Partitur improvisatorisch und beliebig, weil sich alle Details in einem erwartbaren Rahmen verändern und es keinen erkennbaren Unterschied macht, ob ein col legno-Schlag einem Pizzicato folgt oder umgekehrt. Tatsächlich verdanken sich die aus dem sonstigen Klangspektrum heraustretenden Pizzicati der Überfülle an Namen in Wharfingers fiktivem Trauerspiel, denen Mahnkopf im Rhythmus ihrer Nennung jeweils ein Pizzicato zuordnete. So sind sämtliche Aktionen zwar auf genetischer Ebene durch die Proportionen und Namen von Pynchons Nacherzählung sowie durch das additive Grundprinzip der Spieltechniken verbunden, nicht aber auf phänomenologischer Ebene durch einen hörend nachvollziehbaren kausallogischen Zusammenhang. Folglich bleibt das eindimensional wirkende Klangresultat hinter der einschüchternden Vielschichtigkeit der Partitur zurück. Der überkomplexen Notation und Aufführungspraxis steht eine unterkomplex wirkende Musik gegenüber. Anspruch und Wirkung klaffen auseinander. Das wirft Fragen nach dem Verhältnis von notationell-spieltechnischem Aufwand und klanglichem Resultat auf. Fast scheint es, als verselbständige sich hier das Computer-Notenschreibprogramm gegenüber der musikalischen Vorstellung und würde mit notationstechnischer Bravour ein Mangel an musikalischem Einfall verdeckt.

54 Claus-Steffen Mahnkopf, *The Courier's Tragedy* für Violoncello (2001), Partitur, S. III.



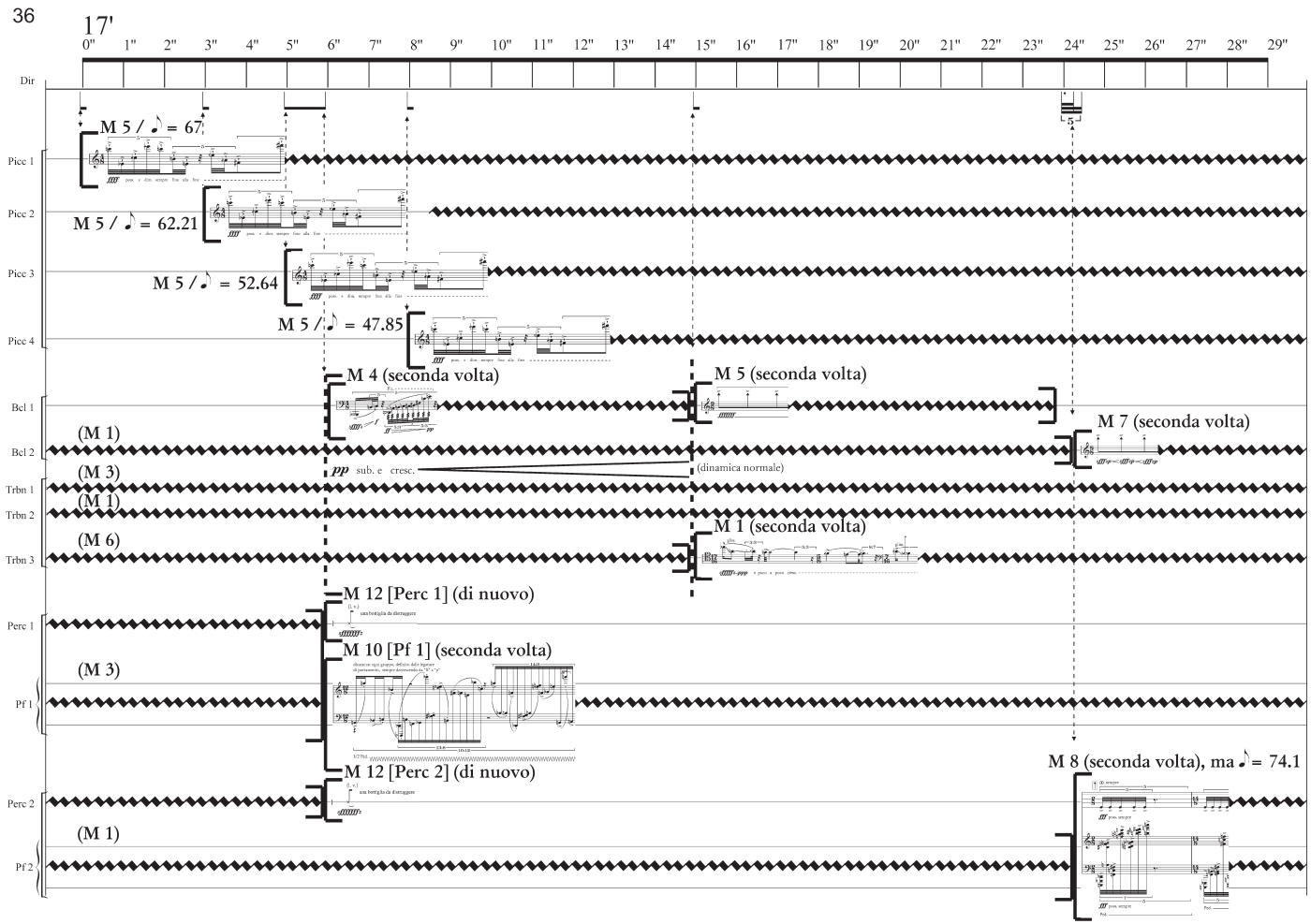
Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *The Courier's Tragedy* für Violoncello (2001), Partitur, S. 1.

Mahnkopf selbst sagte über sein 19-minütiges Cellostück, dass es „buchstäblich die Tragödie des Solisten musikalisch und vor allem performativ darstellt und zeigt, wie es ist, wenn man daran scheitert, eine inhumane Maschinerie beherrschen, ja besiegen zu wollen".[55] Tatsächlich genügt es nicht, das Stück in einer Aufnahme nur zu hören, denn man muss auch sehen, wie der Cellist mit allen ihm zur Verfügung stehenden Kräften den Kampf mit dieser Partitur ausficht. Nur so erschließt sich *The Courier's Tragedy* tatsächlich auch als eine fatale Tragödie des Instrumentalisten in seiner Funktion als „Kurier" bzw. Vermittler einer Musik, deren aus Pynchons nacherzähltem Schauerstück abgeleitete Proportionen und dekonstruktivistische Komplexität spieltechnisch und klanglich schlicht nicht zu vermitteln sind. Völlig unmotiviert wirkt folglich auch, dass im letzten Fünftel des Stücks (S. 41) die Dauerüberforderung des Solisten plötzlich in eine ostinate Repetitionsfolge von fünfzig identischen Bartók-Pizzicati umschlägt, die Mahnkopf entsprechend den fünfzig Leichen einfügte, die in Wharfingers *Tragedy* auf dem Grund eines Sees entdeckt werden und zur Leibgarde des guten Duke of Faggio gehörten.[56] Indem Mahnkopf derart zeichenhaftes, doch vom Hörer ohne Aufschlüsselung nicht deutbares Klangmaterial in den sonst wiederholungslosen Progress seines Stücks integriert, schafft er eine sowohl strukturelle als auch semantische Analogie zu den ebenso spekulativ vieldeutigen wie hermetisch verschlüsselten Verweisungszusammenhängen in Pynchons Roman. Für den uninformierten Hörer degeneriert folglich die Fließbandarbeit des hyperaktiven Solisten schlagartig zu Monotonie, in deren Folge es wie zuvor ohne jede Veränderung weitergeht. Ebenso unvermutet gerät der „Epilogue" zur schattenhaften Schwundstufe der vorigen Überfülle. Auf der letzten Partiturseite (S. 50) erreicht die cellistische Tragödie mit leisen con legno battuti auf den Saiten zwischen Griffhand und Wirbelkasten ihr finales Zerfallsprodukt.

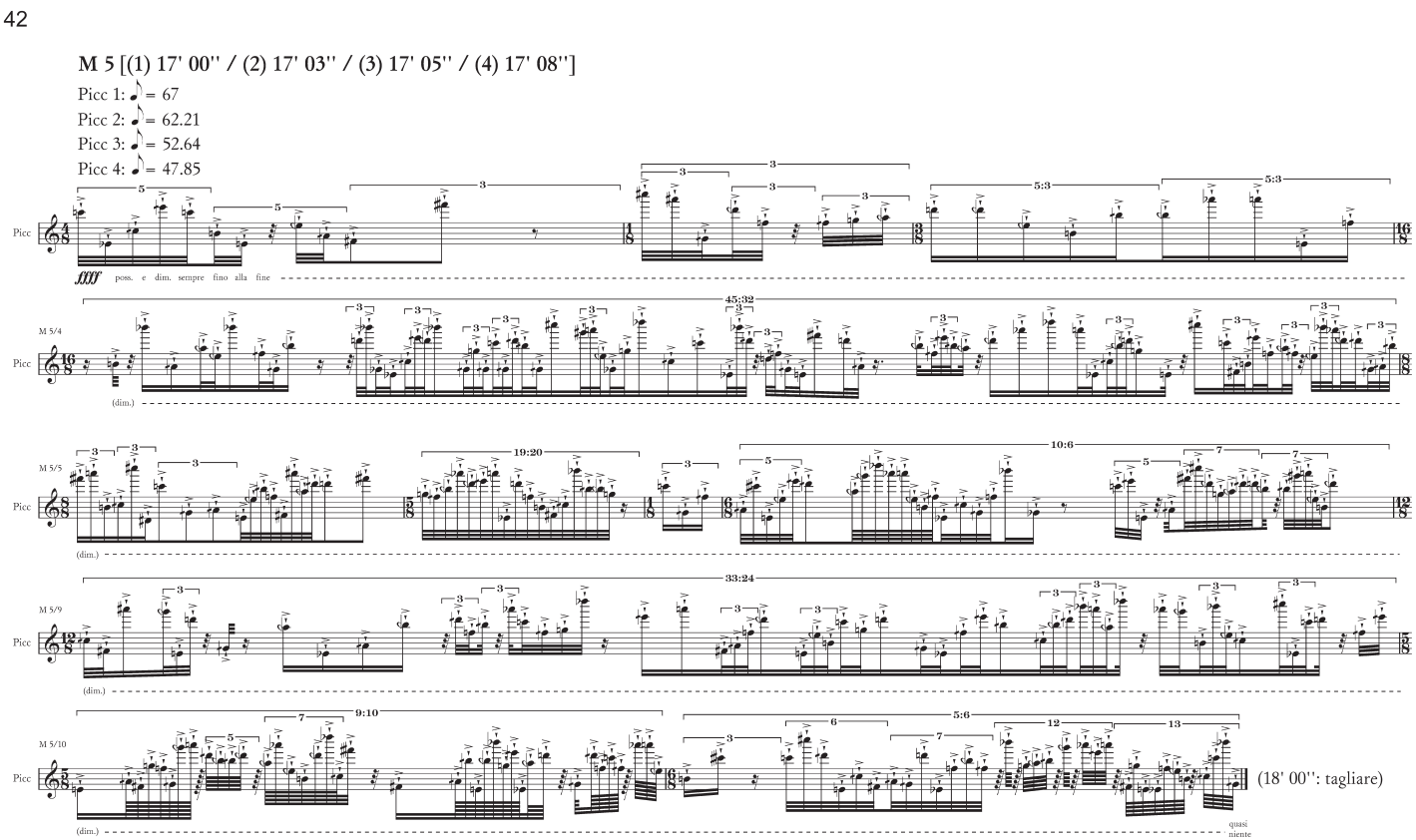
Paranoia

Von notationstechnischer Besonderheit ist auch das letzte Stück des *Pynchon-Zyklus*. Die Partitur von *The Tristero System* für Ensemble (2002) – uraufgeführt vom Freiburger Ensemble SurPlus unter Leitung von James Avery 2007 in Leuven – besteht aus zwei Teilen. Die ersten 36 Seiten verzeichnen sämtliche Stimmeinsätze zunächst nur als kurze Incipits, während die Gesamtdauern der Stimmen lediglich als fett gedruckte Zackenlinien erscheinen. Dagegen sind die kompletten Partien erst im zweiten Teil der Partitur auf weiteren 40 Seiten ausnotiert. Beispielsweise setzen bei Minute 17 des 18-minütigen Stücks die vier Piccoloflöten kanonisch im Abstand von 3, 5 und 8 Sekunden jeweils mit demselben Material (M 5) ein, das im Detail erst auf Seite 42 erscheint, versehen mit exakten Sekundenangaben aller Einsätze sowie eigenen Tempoangaben für jede Stimme bis auf Hundertstel-Sekunden genau (in Achteln): 1. Piccolo 67; 2. Piccolo 62,21; 3. Piccolo 52,64; 4. Piccolo 47,85. Wie bei einem Proportionskanon der Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts wird nur eine einzige Partie notiert, die dann von allen vier Piccoloflöten in jeweils anderem Tempus gespielt wird, so dass ein Kanon von vier diasthematisch gleichen, doch rhythmisch

55 Mahnkopf, *Marginalien zu Thomas Pynchon* (Anm. 26), S. 49.
56 Mahnkopf, *„The Courier's Tragedy"* (Anm. 48), S. 150.



Bsp. 3: Claus-Steffen Mahnkopf, *The Tristero System* für Ensemble (2002), Partitur, S. 36



Bsp. 4: Claus-Steffen Mahnkopf, *The Tristero System* für Ensemble (2002), Partitur, S. 42

verschiedenen Stimmen entsteht. Aufgrund der versetzten Einsätze und der von Piccolo 1 bis 4 immer langsamer werdenden Tempi laufen die vier Stimmen immer weiter auseinander. Zugleich beginnen alle Piccolos gemäß der generellen Spielanweisung „sempre renitente, spietato" (immer widerspenstig, erbarmungslos) im vierfachen Forte, um während des gesamten Materials 5 stetig zu diminuieren und endlich bei Minute 18 – dem Schlusspunkt des Stücks – je nach Tempo an einer anderen Stelle „quasi niente" abgeschnitten („tagliare") zu werden (Bsp. 3 und 4).

Wie die hypervirtuosen Piccolopartien – mit Achteltönigkeit und rhythmischer Differenzierung bis zu 128steln und Verhältnissen von 19:20 oder 33:24 – zeugen auch die übrigen Stimmen (je zwei Bassklarinetten, Klaviere, Schlagzeuger und drei Posaunen) von extremer Agilität und Aggressivität mit bis ins zehnfache Forte gesteigerter Dynamik und siebenfachen „sfffffz". Diese Überdifferenzierung scheint jenseits aller Praktikabilität. Zugleich eignet den Materialien etwas Schematisches. In den Piccolos besteht M 1 ausschließlich aus Trillern, M 2 durchweg aus schnellen Tonrepetitionsketten und M 3 aus einer einzigen, verschieden rhythmisierten und artikulierten Tonhöhe. In M 4 und M 5 verbinden sich dieselben Basiselemente zu virtuosen Arabesken. Ähnliche Präferenzen für Läufe, Repetitionen, Glissandi et cetera zeigen auch die Materialien der anderen Instrumente. Dass sich ihre Partien ebenfalls kanonisch und polytemporal überlagern, erklärt, warum Mahnkopf auf eine metrisch gebundene Notation verzichtete und im ersten Teil seiner Partitur die Koordination der polytemporal verlaufenden Stimmen auf eine Zeitleiste am oberen Partiturrand beschränkte. Indem gegen Ende des Stücks zuvor bereits erklungenes Material erneut aufgegriffen wird („seconda volta"), entsteht eine Art reprisenartiger Rückbezug auf Früheres.

Aufgrund der kanonischen Einsatzfolge und des je eigenen Tempos der Partien resultieren über weite Strecken extrem dichte Heterophonien, die sich in Analogie zu der von Pynchon beschriebenen sozialen Schizophrenie entsprechend als Schizophonie bezeichnen ließen. Obwohl jede Stimme exakt fixiert ist, wirkt die Summe aller chaotisch, wie ein wilder Tumult aus Pfeifen, Schreien, Scheppern, Schlagen, Hämmern, Pochen… Ähnlich dem Cellosolostück *The Courier's Tragedy* erweckt das Durcheinander den Eindruck des Zufälligen. Tatsächlich erzeugen die separat ablaufenden Stimmen polytemporale, polyrhythmische und polytonale Überlagerungen, die sich im Detail nicht kalkulieren und vorhersehen lassen. Andererseits folgt der Formverlauf klaren kompositorischen Gestaltungsprinzipien, die filmische Techniken adaptieren: Ein-, Aus- und Überblendungen, harte Schnitte und finales Fade-Out. Das Prinzip der Interferenz setzt sich auch in den beiden Klavierparts fort, die mit den beiden Schlagzeugern zeitweilig Aktionseinheiten bilden. Zum Tastenspiel der Pianisten in M 1 glissandieren die Schlagzeuger mit Hartgummischlägeln über den Saitenchor, so dass es zu Störungen, Verstärkungen und Aufhebungen zwischen beiden Handlungsebenen kommt. In gleicher Weise durchdringen sich in M 2 reguläres Klavierspiel und Cymbalom-Schläge auf exakt den Saiten, die gleichzeitig auch von den Pianisten anders rhythmisiert bespielt werden (Bsp. 5).

Zu flüchtigen Momenten der Beruhigung kommt es, wenn das Geschehen vorübergehend auf wenige Stimmen ausdünnt oder sich einheitlich auf repetierte Liegetöne oder Unisoni reduziert. Ansonsten sorgt die auf Kollision angelegte disparate Besetzung mit schrillen Sopran- und dunklen Bassinstrumenten bei größter Dichte und dynamischer Forcierung



Bsp. 5: Claus-Steffen Mahnkopf, *The Tristero System* für Ensemble (2002), Partitur, S. 58 (Ausschnitt)

für – so Mahnkopfs Wunsch – „ausreichend abstoßendes posturbanes Klangmaterial".[57] Dass die Posaunen als Instrument der biblischen Apokalypse gleich dreifach vertreten und in der stereophonen Disposition des Ensembles in der Mitte platziert sind, mag den intendierten katastrophischen Endzeitcharakter dieser gewollt hässlichen Musik untermauern. Auch die Anzahl der Spieler ließe sich zahlensymbolisch deuten, galt doch die 13 schon bei den Babyloniern als Zahl der Zerstörung und Unterwelt. Zudem handelt das 13. Kapitel der Johannes-Offenbarung vom Antichristen und dem Erscheinen des apokalyptischen Tiers. In Pynchons Roman bezeichnet das von Mahnkopf als Werktitel verwendete „Tristero System" eine aufgrund bestimmter Zeichen und Aussagen vermutete Untergrundbewegung, deren Existenz und Absichten jedoch unfasslich und unbewiesen bleiben, so dass infrage steht, ob es sich nur um eine fixe Idee oder psychotische Verschwörungstheorie der psychiatrisch behandelten Hauptfigur handelt.

Mimesis

Beherrschendes Konstruktionsprinzip von Mahnkopfs *Pynchon-Zyklus* sind polyphone Überlagerungen mehrerer Aktions- und Materialschichten, welche die einzelnen Stücke ebenso prägen wie singuläre Stimmen. Die *Hommage à Thomas Pynchon* (2003–2005) übersteigert dieses Prinzip schließlich zum „Poly-Werk", das die drei Werke *The Tristero System*, *The Courier's Tragedy* und *D.E.A.T.H.* zu einem übergeordneten Gesamtkonzept zusammenfasst. *W.A.S.T.E.* und *W.A.S.T.E. 2* gehören zwar ebenfalls zum *Pynchon-Zyklus*, sind aber mit Ausnahme zugespielter Aufnahmen von Oboen-Multiphonics nicht Bestandteil dieser „Musikinstallation für Ensemble, Violoncello und Live-Elektronik", die erstmals beim Berliner Festival MaerzMusik 2005 von denselben Interpreten aufgeführt wurde, die zuvor schon die Einzelwerke uraufgeführt hatten. Konzeptionelle Material- und Werkreihen finden sich auch im Schaffen von Pierre Boulez, Dieter Schnebel, Hans Zender, Wolfgang Rihm, Emanuel Nunes, Cornelius Schwehr und anderen. Doch können die Stücke nur in Ausnahmefällen, wie etwa bei Robert HP Platz, auch wirklich simultan aufgeführt oder im Rahmen einer Gesamtdramaturgie kombiniert werden, wie es seit *Medusa* (1990–1992) bei mehreren von Mahnkopfs „Poly-Werken" der Fall ist.

Die *Hommage à Thomas Pynchon* beginnt mit einer herkömmlichen Aufführung des Ensemblestücks *The Tristero System* im Konzertsaal. Mittels Computer wird gleichzeitig ein automatisch manipulierter Mitschnitt erstellt, dessen veränderte Soundfiles ein Klangregisseur am Mischpult noch während der Aufführung stellenweise zurückspielt, improvisatorisch frei hinsichtlich Zeitpunkt, Dynamik und Lautsprecherverteilung.[58] Nach dem Stück verlassen die Musiker die Bühne und generiert der Klangregisseur mit dem zuvor eingespielten Material eine manipulierte Simulation des Ensemblewerks, bei der das Computerprogramm „im Sinne einer ‚écriture automatique'" nach und nach mehr „Eigenleben" entwi-

57 Mahnkopf, *Marginalien zu Thomas Pynchon* (Anm. 26), S. 49.

58 Vgl. hierzu und im Folgenden Mahnkopfs Selbstkommentar, *Hommage à Thomas Pynchon*, in: *Electronics in New Music* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 4), hg. v. Frank Cox, dems. und Wolfram Schurig, Hofheim 2006, S. 100–139.

ckelt.[59] Das Konzert setzt sich folglich – ohne Pause zum Applaudieren des Publikums – als digital manipulierte, maschinelle Reproduktion des zuvor live Gespielten fort. Nach etwa zehn Minuten schließlich tritt der Solocellist auf und spielt *The Courier's Tragedy* über alle acht Lautsprecher im Saal verstärkt. Indem er mit der Dynamik seines Spiels zugleich die Klangprozesse der Ensemble-Soundfiles steuert, entsteht zwischen ihm und der Elektronik ein unmittelbar nachvollziehbares Aktions-Reaktions-Verhältnis. Wie bei einem Kampf soll der Cellist versuchen, die zugespielten Klänge zu konterkarieren und zu besiegen. Doch weil das Cellostück als lang gestrecktes Diminuendo verläuft, gewinnen die anfangs dezenten Zuspielungen immer stärkere Präsenz und schließlich die Oberhand über den Solisten, der seinem unsichtbaren elektronischen Kontrahenten unterliegt. Wenn er am Ende die Bühne erschöpft verlässt, wird parallel zur weiterlaufenden Elektronik gleichsam als sein Schatten eine von ihm vorproduzierte Aufnahme des Cellostücks als Endlosschleife gestartet, die durch das Computerprogramm jedoch nur fragmentarisch abgespielt wird.

Fortan durchdringen sich gut erkennbare Bruchstücke der beiden Originalkompositionen mit ihren elektronischen Verformungsvarianten. Weil aber im Konzertsaal keine Musiker mehr anwesend sind, entsteht die gespenstische Situation, dass die weiterhin hörbaren Instrumentalisten nur noch als mediale Schatten und digitale Mutanten ihrer selbst fortleben. Nach weiteren etwa zehn Minuten – zirka eine Stunde nach Konzertbeginn – öffnen sich die Saaltüren und werden die live-elektronischen Prozesse außerhalb des Konzertsaals in vier andere Räume projiziert, während im Konzertsaal selbst eine Endlosschleife der elektronischen Komposition *D.E.A.T.H.* startet. Das Publikum hat nun die Wahl, entweder im Saal zu bleiben oder das Geschehen in den anderen Räumen zu erkunden. Aufgrund der Eigendynamik des Computerprogramms verläuft diese „Musikinstallation" bei jeder Aufführung anders. Dabei dauert sie idealerweise endlos, ist aber praktisch zu Ende – die Berliner Uraufführung dauerte fünf Stunden –, „wenn der letzte Hörer aus Erschöpfung und Müdigkeit das Haus verlassen hat".[60]

Zur Steuerung des MAX-MSP-konfigurierten Computerprogramms und der damit festgelegten Dauern und Transformationen bediente sich Mahnkopf – ähnlich wie zur Disposition des Cellostücks *The Courier's Tragedy* – eines umfangreichen Zahlenmaterials, das er aus Pynchons Roman *The Crying of Lot 49* gewann. Er scannte dazu den gesamten Text und ordnete allen darin verkommenden 51 verschiedenen Groß- und Kleinbuchstaben des englischen Alphabets eine Zahl von 01 bis 51 zu. Als numerisches Pendant zum Lesetext erhielt er so eine Kolonne von etwa zweihunderttausend Zahlen, in der die Zahlen – wie die Buchstaben im Roman – mit unterschiedlicher Häufigkeit begegnen. Das „e" trat mit 25.852 Mal (12,36%) am häufigsten auf, das „Z" mit nur 22 Mal (0,01%) am seltensten. Im Gegensatz zu den neutralen Zahlenfolgen eines Zufallsgenerators entstand ein statistisch abgestuftes Zahlenmaterial, das dem Komponisten erlaubte, bestimmte Elemente über andere dominieren zu lassen. Die eigentliche Architektur des Computerprogramms – das wie die scheinbar allmächtige Geheimorganisation in Pynchons Roman das gesamte Geschehen lenkt und manipuliert – basiert auf sechs verschiedenen Elementen, die Mahnkopf nach einschlägigen Institutionen der einzigen verbliebenen Supermacht USA

59 Mahnkopf, *Technik und moderne Musik* (Anm. 32), S. 74.
60 A. a. O.

benannte, um auf diese Weise Pynchons Verschwörungstheorien zu allegorisieren. Das live gespielte, aufgezeichnete und jeweils in sechs verschiedene Soundfiles (original, rückläufig und vierfach transponiert) verwendete Klangmaterial der vier Instrumentalgruppen von *The Tristero System* erhielt die Bezeichnung „Aggressor", wozu auch leere Soundfiles (sprich Pausen) gehören sowie fertige Soundfiles bearbeiteter Schlagzeugklänge und eine „Cox Machine" mit stellenweisen Einblendungen der mit dem Cellisten Frank Cox vorproduzierten Aufnahme von *The Courier's Tragedy*. Verarbeitet werden die Zuspielungen außerdem durch die Programme „CIA", „Pentagon", „White House" und „NASA".[61] „CIA (Commander)" bestimmt, ob eine der vier Materialschichten von *The Tristero System* alleine erscheint oder den anderen drei hinzugefügt wird. „Pentagon (Distributor)" verteilt diese vier Kanäle auf die vier Räume außerhalb des Konzertsaals, die so jeweils eine eigene Klangcharakteristik erhalten. „The White House" steuert 18 verschiedene Klangverarbeitungsverfahren (Ring- und Frequenzmodulation, Granulation, Delays, Reverb, Vocator, Rhythmisierung, Loops, Filter u. a.), welche Sequenzen von zwei bis achtzehn Minuten Länge definieren. „NASA" kontrolliert schließlich die Verteilung der Soundfiles auf sämtliche 36 Lautsprecher der insgesamt fünf Räume („Space"). So wird das anfangs rein instrumentale Material sowohl in Echtzeit als auch nachträglich systematisch nach allen Regeln der Digitaltechnologie denaturiert, verformt, zerstückelt, geschreddert und räumlich projiziert.

Während die Konzeption rein technizistisch zu sein scheint, sah Mahnkopf die größte Herausforderung des Projekts dagegen darin, „to find a response to Pynchon's semantics. […] It was far more a matter of writing a form of paranoid world music; world music in the sense that it seems to fill the whole world, to take hold of it, also in the sense that it can be performed everywhere in the world."[62] Das Verfahren, alle Buchstaben aus Pynchons Roman in Zahlenwerte beziehungsweise Klänge und Dauern zu verwandeln, ist natürlich absurd, entspricht aber der in diesem Roman beschriebenen paranoiden Nonsense-Logik, alle Dinge als Zeichen für etwas anderes zu verstehen, so dass nichts es selbst bleibt, sondern alles durch Umdeutungsmanie transformiert wird. Und so wie Pynchon alle narrativen Techniken verwendet, wollte auch Mahnkopf alle verfügbaren live-elektronischen Möglichkeiten einsetzen, um auch kompositorisch Kritik an der fortschreitenden Digitalisierung der Musik zu üben.[63] Eine rezeptionsästhetische Parallele zur Pynchon-Lektüre sieht er in der Verteilung des Geschehens auf mehrere Räume, so dass sich die Klänge entweder gegeneinander abschotten oder wechselseitig infiltrieren und den Hörern unmissverständlich klar wird, dass sie unmöglich alles, was sich gleichzeitig ereignet, auch wirklich hören können. Stattdessen bewirkt die Aufspaltung in gleichwertige Realitätsebenen bei jedem Einzelnen eine radikal individualisierte Wahrnehmungsperspektive: „The listener hears that he cannot hear everything, just as the reader of Pynchon is constantly led to suppose that, as well

61 Mahnkopfs Selbstkommentar, *Hommage à Thomas Pynchon* (Anm. 58), S. 106.

62 A. a. O., S. 136.

63 Auch an der theoretischen Debatte zur Digitalisierung der neuen Musik beteiligte sich Mahnkopf. Vgl. *Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik*, in: *MusikTexte* 124, Februar 2010, S. 21–29, und Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

as the story that has been told, there are also other, presumably equally valid descriptions of reality."[64]

Mahnkopfs Ziel war „die Subversion der Aufführungssituation zugunsten einer paranoiden Performance, die den Zuhörer gleichsam mit Musik erschlägt".[65] Gemäß der von Pynchon geschilderten Informationsüberfrachtung der modernen Lebenswelt wollte er seine *Hommage à Thomas Pynchon* technisch und klanglich ebenso überfrachten. Während dies tatsächlich zu einer Art Erstickungstod durch Überfülle, extreme Dichte und permanente Überforderung von Spielern und Hörern führt, scheint der Neueinsteiger ins elektronische Medium trotz seiner Absicht eines „critical, subversive treatment of the electronic possibilities"[66] bei der Arbeit im Freiburger Experimentalstudio schlicht den verführerischen Möglichkeiten der digitalen Klangtransformation erlegen zu sein. Indem er sich ausdrücklich für das Inhumane der Maschinerie sowie für das Harte, Brutale und Destruktive der elektronischen Klänge interessierte[67], vermitteln die Einzelwerke seines *Pynchon-Zyklus* wie auch die *Hommage à Pynchon* letztlich mehr unfreiwillig denn bewusst, doch zugleich ganz im Sinne der Kernaussage des Projekts den Eindruck, nicht der Komponist schalte und walte hier allmächtig mit der ihm zur Verfügung stehenden Technologie, sondern Künstler und Musiker würden umgekehrt von einer total gewordenen okkupatorischen Technik nach deren eigenen Gesetzen gesteuert. So erfüllt sich nicht zuletzt durch diese spezifische Dialektik des Kompositions- und Aufführungsprozesses die ästhetische Mimesis von Mahnkopfs Musik an die von Widmungsträger Thomas Pynchon beschriebene Hässlichkeit, Unmenschlichkeit, Paranoia und Apokalyptik der Megalopolen unserer Industriegesellschaften.

64 Mahnkopfs Selbstkommentar, *Hommage à Thomas Pynchon* (Anm. 58), S. 138.

65 Mahnkopf, *Technik und moderne Musik* (Anm. 32), S. 75.

66 Mahnkopfs Selbstkommentar, *Hommage à Thomas Pynchon* (Anm. 58), S. 136.

67 A. a. O.

Between Lines
Vorbereitungen zu einer Interpretation des Orchesterstücks *humanized void* von Claus-Steffen Mahnkopf

Hansjörg Ewert

> „Es gibt zwei verschiedene Leeren in Ihrem Werk. Die eine bildet sich generell aus der Struktur der Diskontinuität. Die andere ist dieser sehr entschieden versiegelte Raum, den niemand erfahren oder betreten kann. Diese beiden Leeren sind nicht von der gleichen Qualität. Die eine braucht die andere, um bestimmt zu sein, um sich auf die Geschichte zu beziehen, auf das Gedächtnis, auf das, was als ein benennbares oder namenloses Geheimnis bewahrt wird. Es gibt ein gewisses versiegeltes Gedächtnis, als ein Kryptisches oder als ein Unbewußtes bewahrt, das hier verschlüsselt ist. Das versiegelte Gedächtnis ist nicht genau die allgemeine Leere und die Leerheit der Struktur."[1]

„Einen Ort zu haben, an dem das, was ohne Namen ist, stumm bleibt – das Namenlose wird nicht beseitigt, es wird nicht in die Zukunft projiziert, es bleibt stumm."[2] Es sind oft die Namen, die das Verhältnis zur Welt begründen. Bei den musikalischen Werken der Gegenwart sind es die Titel, die für das meist fehlende unmittelbare Verständnis der Musik einstehen müssen und die Musik rückbinden an ihren gesellschaftlichen Kontext – und sei es in der Bestimmung der Entfernung zu demselben. Fast gesetzmäßig folgt diesem Angebot das Dementi auf dem Fuß; die Warnung, den Titel programmatisch zu nehmen, soll die Autonomie des musikalischen Kunstwerks sichern. Die Wahrnehmung der Musik gerät dabei in einen Widerspruch zwischen der im Titel gelegten produktionsästhetischen Spur oder mindestens dem darin gesetzten rezeptionsästhetischen Reiz einerseits und andererseits den verbalen Gartenzäunen der Konzerteinführungen und Programmnotizen, die, wenn sie nicht ohnehin nur aus verbalen Rückzugsgefechten bestehen, entweder aufwendige Strategien der Konstruktion andeuten oder den Titel durch konkurrierende Konzeptionen vieldeutig machen. Besonders brisant wird die Frage der Titel, wenn sie eine Gesinnung mit sich führen. Die Musik, ihre Macher und ihre Hörer geraten dabei in Gefahr, weltanschaulich gleichgeschaltet zu werden, mehr noch als es die Zugehörigkeit eines Komponisten zu Szenen oder Schulen ohnehin schon tut. Ein offenliegendes Beispiel bietet die Kunst, die sich, wie auch immer, mit der Shoah auseinandersetzt: Sie leistet notwendige Erinnerungsarbeit,

1 *Jaques Derrida zu „Between the Lines"* (1991), in: Daniel Libeskind, *Radix – Matrix. Architekturen und Schriften*, hg. v. Alois M. Müller et al., München/New York 1994, S. 115.

2 Daniel Libeskind, *Between the Lines. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, in: a. a. O., S. 100–102.

und genau das wird ihr zum Vorwurf, profitiert sie damit doch vom Diskurs einer gepflegten Betroffenheit.

Indem Claus-Steffen Mahnkopf sich mit seinem auf die Oper *void – Archäologie eines Verlustes* zielenden Zyklus[3] gewissermaßen explorativ mit der „Void"-Konzeption des Architekten Daniel Libeskind beschäftigt, geraten die Werke, die das Wort „Void" im Titel tragen, in das Magnetfeld der Diskussionen, die jenes umgibt.

Kaum ein Raumkonzept der letzten Jahre ist in Deutschland so intensiv diskutiert worden wie Libeskinds Neubau des Jüdischen Museums in Berlin. Obwohl tatsächlich strenggenommen kein Objekt der Berliner Erinnerungs- und Mahnmalkultur[4], wurde der Neubau zunächst weniger als Museumsbau denn als begehbare Skulptur verstanden und so von Musikern und Tänzern rezipiert.[5] Besonders in der offenen und vieldeutigen Konzeption der „Voids", struktureller und grundsätzlich unverfügbarer Leerräume, scheint der Nerv des gegenwärtigen Problemstands getroffen zu sein. Dabei kommt erstens eine architektonisch-politische Dimension zum Tragen, insofern das Gedenken an die Shoah unter den Bedingungen der Wiedervereinigung des geteilten Deutschland und des Neuentwurfs einer Hauptstadt neu definiert werden muß.[6] Zweitens geht es um das „Erinnern" in zweiter Generation. Es wirkt so, als bekäme die Leere, die durch die Auslöschung der jüdischen Bevölkerung entstanden ist, in dem Maße eine andere Qualität, in dem die Zeitzeugen allmählich verstummen. Indem das subjektive Erzählen mit allen seinen wirksamen Formen von Sprachlosigkeit verlorengeht, scheint diese Leere immer gegenständlicher zu werden. An dieser unheimlichen Anwesenheit der Abwesenden setzt das Verständnis von „Void" an. Wie damit umzugehen sei – das Vergangene Geschichte werden zu lassen, die Unmöglichkeit personaler Erinnerung als Bedingung des kollektiven Erinnerns[7] zu bearbeiten oder das Unsagbare als Ungesagtes offenzuhalten – das ist die Frage.

> „Diese Generation von Künstlern, Schriftstellern, Architekten und Komponisten ist auf ihre Weise unausweichlich durch den Holocaust geprägt, doch sie arbeitet nicht mit der Repräsentation von Ereignissen, die ihrer Erfahrung vorausliegen, sondern thematisiert ihre eigene, notwendigerweise hypervermittelte Erfahrung der Erinnerung. […] Was viele Künstler von ihrer Elterngeneration unterscheidet, ist ihre Sensibilität im Herausarbeiten dieser Erfahrung aus zweiter Hand und ihre Präzision im Ermessen des Abstands, der zwischen einer ‚Geschichte, wie sie war' und dem ‚postmemorialen' Bezug auf diese Geschichte liegt. […] In dem Augenblick aber, indem die Nachfolgegeneration die Aufmerksamkeit auf die nur mehr vermittelte Beziehung zu den Geschehnissen lenkt, stellt sie zugleich sicher, daß die postmemoriale Form der Auseinanderset-

3 Siehe dazu Egbert Hiller, *„Vergangenheit als radikale Gegenwart". Claus-Steffen Mahnkopfs Opernprojekt „void – Archäologie eines Verlustes"* in diesem Band.

4 Zur Diskussion des Baus in der Perspektive der Mahnmals-Architektur vgl. Yvonne Al-Taie, *Daniel Libeskind. Metaphern jüdischer Identität im Post-Shoah-Zeitalter*, Regensburg 2008, S. 104–107.

5 Nikolaus Brass, *Void* für Klavier (1999), *Void II*, Musik für Saxofon, Klavier, Schlagzeug mit Orchester (2001), Tanzstück von Sasha Waltz, *Körper*, DVD: Arthaus 2011, eine Choreographie, die aus einer Aufführung mit dem Titel *Dialoge II/99* im noch leeren Gebäude des Jüdischen Museums entwickelt worden ist.

6 Der konkrete Weltbezug äußert sich darin, daß Libeskind seinen bereits bestehenden Entwurf änderte, als die Mauer fiel: „Ich bin davon überzeugt, daß die Situation in Berlin das Gebäude völlig verwandelt hat. Sobald Berlin vereint war, begradigte ich sämtliche Wände." (*Radix – Matrix* [Anm. 1], S. 118)

7 Jüngstes Indiz der Diskussion um „cultural memory" ist das im Februar 2012 erschienene Themenheft zu „Trauma" des *Journal of Literary Theory*, 6 (2012), Bd. 1.

zung mit der Vergangenheit ein unabgeschlossener und unabschließbarer Prozeß wird, der nicht die Gestalt einer definitiven Antwort auf definitiv unmögliche Fragen annehmen kann."[8]

Daß Mahnkopfs *void – Archäologie eines Verlustes* hier einsetzt, läßt sich bereits an der im Titel des Gesamtprojekts programmatisch gesetzten Konstruktivität, der sozusagen negativistischen und umkehrenden Rahmung des eigenen Tuns (Archäologie) durch die beiden V-Wörter (Void, Verlust) ablesen; Archäologie läßt sich dabei als das Sichern von Traditionsresten und als Konstruktion eines Sinnzusammenhangs verstehen, der deren dissoziativem und notwendig fragmentarischem Zustand ebenso Rechnung trägt wie der eigenen, „postmemorialen" Situation. Die Erfahrung des Verlustes greift nicht auf eigene oder fremde Erinnerungen zurück, sondern auf das Erlebnis des noch leeren Gebäudes, das Mahnkopf im Jahr 2000[9] besucht hatte und das seine *Hommage à Daniel Libeskind* und die Kompositionen des *void-Zyklus* ausgelöst hat.

Eine extreme Ausprägung dieses gestalterischen Denkens läßt sich in der Konzeption des frühesten Stückes *void – mal d'archive* erkennen. Dort wird gegenwärtiges, unmarkiertes Klangmaterial, aufgenommen in gegenwärtigen Räumen – Voids in Libeskinds Erweiterungsbau –, elektronisch so verarbeitet, daß es für den Hörer der „achtkanaligen Raum-Klang-Komposition"[10] umschlägt in ein bedrängend konkretistisches akustisches Schreckensszenario. Die Dimension des Halls in den beiden begehbaren Voids wird für den Musiker zum Ausgangspunkt einer Studie über das Verhältnis von Material und einer Form von Erinnerung, die an Jaques Derridas Verständnis von „Archiv" rückgebunden ist.

Im Orchesterstück *humanized void* ist insofern ein umgekehrter Weg beschritten, als hier Libeskinds aktueller Entwurf mit einem musikalischen Material der klassischen Moderne konfrontiert wird. Den irritierenden Titel, der zunächst den radikalen Anspruch des Void-Konzepts durch ein versöhnliches Adjektiv aufzuweichen scheint[11], löst Mahnkopf durch den Verweis auf eine Reihe von Kompositionen mit adjektivischen Ergänzungen auf, die neben *humanized void* die Werke *metallic void* für Schlagzeug und *voiced void* für Chor umfaßt.[12] In dieser Reihe von instrumentierten Voids steht *humanized void* für die Institution des bürgerlichen Sinfonieorchesters und damit die sinfonische Tradition, die das Herz des westeuropäischen Kunstmusikverständnisses ist. Als dessen Repräsentanten zieht Mahnkopf Alban Berg heran, den Komponisten, dem er sich ausdrücklich am tiefsten verbunden fühlt. In für sein Werk bisher ungewohnter Konsequenz setzt er sich kompositorisch mit zwei Fragmenten Bergs auseinander, die gerade dessen Scheitern an der Komposition einer Sinfonie dokumentieren.[13] Mahnkopf setzt sich damit bewußt einem doppelten

8 James E. Young, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg 2002, S. 7 f.

9 Claus-Steffen Mahnkopf, *Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und Musik*, in: ders., *Die Humanität der Musik, Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, S. 243–258, dort S. 246 f.

10 Dazu Mahnkopfs Beschreibung a. a. O., S. 250.

11 In diesem Zusammenhang ist ein Gespräch zwischen Libeskind und Derrida interessant, bei dem der Philosoph die politische Dimension der Leere anspricht, die spezifisch im Medium der Architektur bestimmt werden kann, und fragt, wie im Diskurs diese Leere vermittelt werden kann. (Libeskind, *Radix – Matrix* [Anm. 1])

12 Dazu Mahnkopf, *Daniel Libeskind* (Anm. 9), S. 251.

13 Alban Berg, *Symphonie-Fragmente*, Ausgabe in Facsimile mit Übertragung, hg. v. Rudolf Stephan, Wien 1984 (= Alban Berg, Sämtliche Werke, Separatum), Einleitung, S. 1 f.; die Notenbeispiele von Berg entstammen

Risiko aus, nämlich einerseits der Gefahr des Selbstverlustes in einem spielerischen Umgang mit Fremdmaterial, den er als „postmodern" qualifiziert[14], andererseits dem Vorwurf eines anmaßenden Revisionismus durch Anknüpfen an eine Tradition vor der Katastrophe der Shoah.

Allerdings will eine „Zweite Moderne", der Mahnkopf sich verpflichtet fühlt, in ihrer Rückbindung an die Moderne alles andere als die Leugnung des Bruchs. Zwar thematisiert Mahnkopf in seinen *Thesen zur Zweiten Moderne* die sich ändernde Selbstwahrnehmung einer „Kunst nach Auschwitz" zwischen Postmoderne und „Zweiter Moderne" nicht, aber wenn man die betreffenden Passagen unterschiedlicher Texte zusammen liest und das mit seiner Poetologie von Hommagen verbindet, wird das Verhältnis von Anschluß an die Tradition einer Moderne und programmatischer Gegenwärtigkeit deutlich.[15] Hier wird die Bedeutung von Libeskinds Voids für den zunächst davon offenbar unabhängigen Wunsch, mit Bergs Fragmenten zu komponieren, zu suchen sein; denn in ihrer konstitutiven Unverfügbarkeit können sie zu einem, wie Libeskind sagt, Emblem für einen Welt- und Gegenwartsbezug werden, der sich in der konstruktiven und künstlerischen Autonomie vollzieht, und die erinnerte Vergangenheit auf die Zukunft hin öffnen: „Denn keine Frage beschäftigt mich seit 2000 so sehr wie diejenige, wie eine Musik ‚post Auschwitz' klingen sollte; ‚post' im doppelten Sinne: eine Musik, die das Unaussprechliche fühlbar macht, dem Vergessen entgegenarbeitet, und zugleich eine, die den Weg zu einer Öffnung für einen versöhnten Zustand nicht versperrt. All meine musikalische Arbeit ist auf dieses Ziel ausgerichtet."[16]

Wie die Architektur das Medium für die Gestaltung der Leere darstellt, so mag sich Musik anbieten als Medium der Erinnerungsarbeit, weil sie die Vergangenheit nicht als Geschichtsbild repräsentieren muß. Wenn das stimmt, ist der Musik in ihrer Vorgängigkeit etwa so zu folgen, wie der Weg des Betrachters durch Libeskinds Bau – wenngleich im unterirdischen Fadenkreuz nicht ohne Entscheidungsoptionen – geführt und das Gehen durch Zickzack-Bewegungen und schiefe Ebenen desorientiert wird.

Wie setzt *humanized void* also das Hören in Gang?

Das erste, was auffällt, ist ein doppelter Beginn. Die Plötzlichkeit des Ausgangsimpulses – Streicherpizzicato sfffz, sechsstimmiger forte-Stoß der Hörner und ein vom Tamtam zum hellen Tempelblock bezeichnend gestreuter Geräuschklang im Schlagzeug – ist ein Auslöser, der sowohl die Zeit in Davor und Danach zerschneidet als auch mit der wie gegen-

---

dem Particell, das als „Umschrift als Lesehilfe" der Ausgabe beigegeben ist.

14 Zur Abwehr des Postmodernen vgl. etwa Claus-Steffen Mahnkopf, *Theorie der musikalischen Postmoderne*, in: Musik & Ästhetik 12 (2008), Heft 46, S. 10–32.

15 „Es mag zwar stimmen, daß es der Zweiten Moderne zunächst um Klärung von immanenten Sachfragen geht und sie in diesem Sinne Anschluß sucht an das, was abgebrochen und liegengeblieben ist, so an den radikalen Konstruktivismus der klassischen Moderne, an die Rebellion gegen die Welt und die Experimentierfreude seitens der Avantgarde; ja selbst die postmoderne Fixierung auf Pluralität und Dezentriertheit mag willkommen sein. Doch derlei geschieht um Inhalte willen [...] Wie gelangen nun aber Welt und Kultur in die Musik?" (Claus-Steffen Mahnkopf, *Thesen zur Zweiten Moderne*, in: ders., *Die Humanität der Musik* [Anm. 9], S. 168)

16 Claus-Steffen Mahnkopf, *Vergangenheit und Zukunft in der Musik*, in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 9), S. 21–26, dort S. 26.

ständlichen Attacke einen Innenraum aufreißt, der dann sukzessiv von unten nach oben entfaltet wird. Das Ganze hat etwas von einem Déjà-vu oder einem Flashback, der von diesem Ansatz getriggert ist. Was da heraufkommt, ist so bedrohlich, wie es bekannt zu sein scheint. Das liegt an der Semantizität des Thematischen, das, ganz Passacaglia-Setzung, in den Bläserakzenten herausmodelliert wird und das tatsächlich das Einleitungsthema von Bergs Sinfonie-Fragment ist. Dieses erscheint allerdings weniger zitiert als analysiert, wie als Thema zu Wiederholung und Variation kenntlich gemacht, indem in den Hörnern Bergs Akkordfolge isoliert sowie dynamisch und instrumentatorisch gegenüber dem chromatischen Feld herausgestellt ist (vgl. Bsp. 4 und 5).

Im elftönigen Anfangsklang (*fis* fehlt), der in der tiefen Lage chromatisch verdichtet und nach oben hin aufgespreizt ist, könnten partiell die Kulminationstöne der melodischen Entfaltungen simultanisiert gedeutet werden; in den Tönen der Violoncelli und der Violen 5 bis 10 jedenfalls sind alternierend die Baß-Töne der Sinfonie-Einleitung über dem pedalisierten *G* dargestellt – bis eben auf das fehlende *fis*. Bergs diffuse Entfaltung des chromatischen Totals wirkt bei Mahnkopf auseinandergelegt in die Setzung eines diffusen Impulses und eines präzisierten Duktus. Das *G*, das bei Berg die Funktion eines ostinaten Baßtons bzw. Absprungtons für die Entwicklung der Baßlinie innehat, ragt in der Tuba als einziger Ton des Impulses in die Entfaltung der Musik hinein, wie ein Zeichen für eine Tiefendimension unter der Dissoziation der weiteren Ereignisse. Im folgenden ist in den Bratschen (flautando) und gedämpften Posaunen Bergs kleiner Cluster, teils „verschmutzt“[17], unterlegt. Gleichzeitig laufen im Kontrafagott tatsächlich im Sinne einer (Haupt-)Stimme (*in rilievo, molto cantando*), teils in Fagott und Baßklarinette ausinstrumentiert, die ersten Töne von Bergs Passacaglia-Fragment ab.

Dieser Anfang wirkt also doppelt gezeichnet als ein Szenario, das in struktureller Analogie zu einer traumatischen Erfahrung zu deuten ist: musikalisch in dem fast übergenauen, schockhaften Einsetzen der Erinnerung, die von der Sprachlichkeit des Ausgangsmaterials profitiert, und narrativ aufgeladen durch die Hintergrunderzählung eben dieses Bergschen Intertextes. Allerdings scheint hier das Trauma doch nicht einfach trauernd perpetuiert, sondern aktualisierend, erinnernd bearbeitet zu werden. Wenn ich mich nicht täusche, wird der Versuch einer vorgängigen Analyse der Musik auf methodologische Hilfestellung von narratologischer und traumatologischer Seite nicht verzichten können.[18] Der Begriff der Erinnerungsarbeit korreliert auf der musikalischen Seite mit der Technik entwickelnder Variation. Permanente Durchführung soll als unverlorenes Erbe der Wiener Schule verstanden und diese angenommene Vorgängigkeit für die Analyse von *humanized void* leitend werden. Vielleicht läßt sich das musikalische Verfahren im Freudschen Sinn als musikali-

17 Vgl. dazu Claus Steffen Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen. Zu fünf Werken mit Fremdmaterial*; engl. (*The Inclusion of the Non-Own. On Five Works with Foreign Material*) vorgesehen für: Claus-Steffen Mahnkopf et al., *Musical Material Today* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 8), Hofheim 2012; ich danke dem Komponisten herzlich für die Bereitstellung der deutschen Vorlage dieses Textes vor der Veröffentlichung.

18 Vgl. dazu etwa Harald Weilnböck, *Claude Lanzmanns „Shoah“ und James Molls „Die letzten Tage“. Psychotraumatologische Analysen von Bearbeitungen der Shoah im Film*, in: *Erinnerte Shoah – Die Literatur der Überlebenden. The Shoah Remembered-Literature of the Survivors. Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der TU Dresden*, hg. v. Walter Schmitz, Dresden 2003, S. 444–494.

sches Durcharbeiten auf das hin auswerten[19], was Mahnkopf mit dem „Gehalt" der Musik anspricht.[20] Die Frage, wie genau der Umgang mit Fremdmaterial, der Musik von Berg und dem Konzept von Libeskind, zu nehmen ist, wird dabei entscheidend sein. Deshalb werde ich im folgenden analytische Beobachtungen an der Musik immer wieder zumindest assoziativ an den Libeskind-Bau zurückzubinden versuchen.

Berg-Material

Es sind die verschiedenen Modi des musikalischen Wiederholens und Wieder-Holens, die in *humanized void* den Erinnerungsdiskurs kompositorisch konstituieren. Zunächst wird einfach ein Material, das in seiner geschichtlichen Situation nicht realisiert worden ist, wieder hervorgeholt. Das Scheitern Alban Bergs an der Sinfonie, unter der doppelten Autoritätsbelastung durch eine einst übermächtige Tradition und den Ansprüchen des Lehrverhältnisses zu Arnold Schönberg, wird von einem Komponisten heute in seinem dezidiert ersten Werk für großes Orchester auf eine Weise wiederholt, die eigentlich das Scheitern auf einer höheren Bewußtseinsstufe einzukomponieren nötigt, will sie nicht anmaßend oder naiv erscheinen.

Das kompositorische Bewußtsein offenbart sich in der Potenzierung des Wiederholens: Gleichzeitig werden ein Passacaglia- und ein Sinfonie-Fragment Alban Bergs[21] als zwei eigentlich autonome Stränge enggeführt, wobei letzteres sozusagen als bereits verändertes Thema mit 12 Variationen seinerseits in der Art einer Passacaglia durchgeführt wird. Dabei wird die unterschiedliche Nähe und Ferne zum Ausgangsmaterial bereits dadurch justiert, daß Mahnkopf auf der Passacaglia-Ebene bereits auf Bergs entwickelndes Wiederholen der darin angelegten Zielrichtung festgelegt ist, während auf der Sinfonie-Ebene die Strategien des Wiederholens und Variierens allein dem gegenwärtigen Komponisten zugehören. Als Ganzes jedenfalls liefert sich *humanized void* der Tendenz der Vorlage aufs Scheitern hin aus, indem der Schluß einfach zu versanden scheint. Die letzten Töne der Sinfonie sind dabei im epilogischen Blick zurück präsenter als das Material des Passacaglia-Endes, das, bei Berg schon relativ unprofiliert, durch Mahnkopfs Rekomposition völlig aufgesogen wirkt (vgl. Abbildung).

19 Das bezieht sich auf Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* [1914], in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1967, S. 126–136; eine Engführung von Bergs analytischem Komponieren mit Freuds Analyseverständnis habe ich einmal in einem Vortrag versucht: Hansjörg Ewert, *Analyse als Auto-Historiographie*, in: (*Auto-)Historiographie der Wiener Schule*, 5 Seminare für und mit Martin Zenck, Studientag am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg 2010, in Vorb.

20 Claus-Steffen Mahnkopf, *Arbeitsbericht 2006*, in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 9), S. 39; für Juli 2012 ist der Text „Was heißt musikalischer Gehalt?" in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* vorgesehen.

21 Alban Berg, *Symphonie-Fragmente* (Anm. 14).

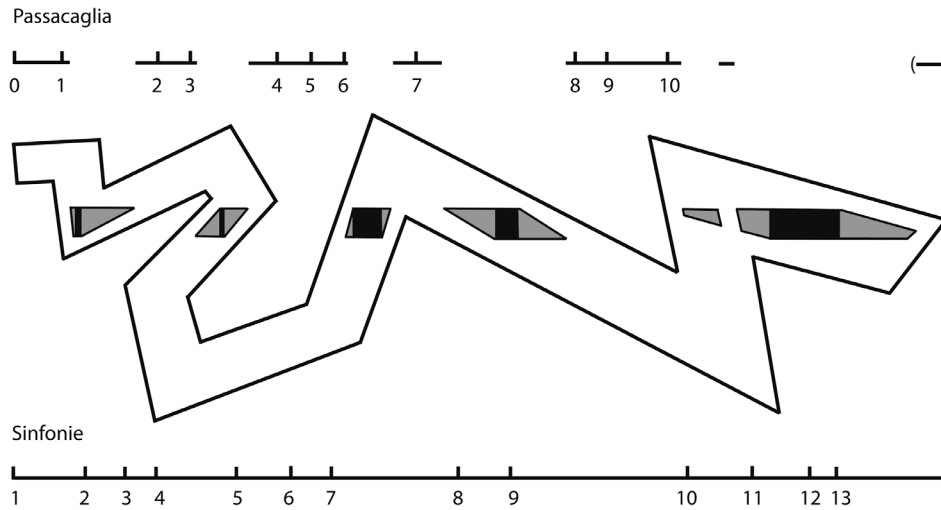
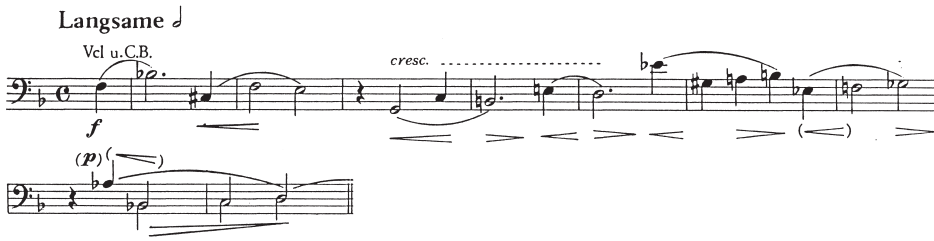


Abbildung: Graphische Darstellung der beiden Stränge mit dem Grundriß des Erweiterungsbaus zum Jüdischen Museum Berlin mit den Voids; Proportionen der „Passacaglia"- und der „Sinfonie"-Schicht[22]

Für eine ausführliche Analyse werden die Fragen, die diese Parallelisierung aufwirft, sorgfältig auszuarbeiten sein: Welche Beziehungen werden zwischen den beiden Ebenen durch simultane Überlagerung und sukzessives Anschließen gestiftet? Wie ist die Polyphonie der gleichzeitigen ungleichen Zeitverläufe zu verstehen? Reagieren die Stränge aufeinander? Auf welche Weise ergänzen, konterkarieren oder ignorieren sie sich gegenseitig? Welches Verständnis von Polyphonie offenbart sich darin? Zumindest für die kompositorischen Voids lassen sich die entsprechenden Fragen unmittelbar an Libeskinds Vorgaben für die Behandlung seiner Voids bei Ausstellungen im Museum anknüpfen: Sie sollen nicht gliedernd, sondern entschieden kontingent als Brüche im kontinuierlichen Weg der Ausstellung wahrgenommen werden.

Das Ausgangsmaterial von Bergs Passacaglia, ein geradezu klassizistisch konstruiertes idealtypisches Baßmodell (Passacaglia 0), übernimmt Mahnkopf sehr wörtlich, umgefärbt allerdings vom Kollektivregister der tiefen Streicher bei Berg ins Kontrafagott – ein klärendes, manchmal wie präparierend wirkendes Verfahren, das ebenso wie das umgekehrte Verfahren des tonhöhenmäßigen „Verschmutzens" und zeitmäßigen Verschlierens als Beschreibungskategorie im distanzierenden Umgang mit Fremdmaterial nutzbar gemacht werden kann (Bsp. 1 und 2).

22 Abbildung nach Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen* (Anm. 17), Beispiel 10.



Bsp. 1: Alban Berg, Passacaglia-Thema, T 1–9



Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, Passacaglia-Thema, Kontrafagott, T 1–24

Bei Berg wird eine Art fünftaktiger Vordersatz aus zwei teils chiastisch aufeinander bezogenen Fünftongruppen (2+3, 3+2) durch eine sequenzartig gegliederte Skalenbewegung fortgeführt. Das übernimmt Mahnkopf bis in die mikrostrukturelle Gruppierung hinein. Allerdings wirkt die Notation hier wie unter dem Mikroskop, Artikulation, Rhythmus und Akzente sowie die gestische Aufspaltung der bei Berg viertönigen Einheiten in Zweitongruppen vermitteln den Eindruck einer angestrengten Artikuliertheit, die sicher auf die Verschiebung in der Instrumentation und die notwendige Profilierung in der Textur zurückzuführen ist, aber ebenso ein Indiz für das Denken in Stimmen bietet. Ohne das schematisch auseinanderzulegen in eine Berg- und eine Mahnkopf-Dimension, wird das Verhältnis von Deutlichkeit und Unschärfe für die Deutung des Werks relevant werden; bedenkenswert ist dabei Mahnkopfs häufig vorgeschriebene Spielanweisung „in rilievo", die vielleicht auf die Bezeichnung von Haupt- und Nebenstimmen in den Partituren der Zweiten Wiener Schule reagiert, den Akzent jedoch buchstäblich von der Stimme weg auf eine skulpturale Bedeutung verschiebt.

Im weiteren Verlauf sind Bergs Passacaglia-Variationen unterschiedlich genau in *humanized void* zu verfolgen: Passacaglia I beispielsweise unterschlägt Bergs signalhaften Einsatz des Baßmodells in der Pauke, folgt dann aber ziemlich genau den Vorgaben, zunächst wiederum umregistriert, was aber nicht grundsätzlich so ist. Mit dieser Variation beginnt bereits eine imitatorische Verspinnung des Passacaglia-Basses, die in Passacaglia II zu einem

dichten polyphonen Geflecht gesteigert und bei Mahnkopf mit dem zeitgleich ablaufenden Sinfonie-Teil zu einem „polyphonen Tutti“ übersteigert wird. Die schnelle polyphone Steigerung resultiert bei Bergs Sinfonie-Fragment wie bei Mahnkopf in einem zu früh wirkenden Höhepunkt oder besser einer Verdichtung, über die hinaus eine Steigerung vernünftigerweise nicht zu erwarten ist. Das hat bei Berg möglicherweise zu Überlastung und Abbruch der Komposition geführt – das kann man jedenfalls annehmen, wenn man die sorgfältige Steigerungsdramaturgie des Marsches op. 6/III als Maßstab ansetzt. Bei Mahnkopf zieht das eine Dramaturgie unterschiedlicher Höhepunktsbildungen, einschließlich negativer Höhepunkte, nach sich.

In einem folgenden „absurden Tutti“ (*humanized void*, T 114) ist das Material der Takte 36–45 der Passacaglia (Passacaglia IV) simultanisiert, und die einzelnen Gestalten sind zeitstrahlmäßig zur Unschärfe vervielfacht. Die durch Void II unterbrochene Passacaglia III thematisiert eine räumliche Bedrängnis, die an das Tanztheater von Sasha Waltz in Libeskinds Bau denken läßt. Die Töne 1–11 schnurren in der Trompete in großer Diminution wie teleskopisch ab, dem Einsatz des Voids Raum gebend; dieser wird mit einer deiktischen Trillergeste der Posaune beendet, auf die bruchlos die Töne des zweiten Teils der Berg-Passacaglia in ähnlicher Weise in der ersten Posaune durchlaufen. Das abstürzende Posaunen-Motiv mit dem abschließenden Triller wird sich in besonderer Weise als Berg-Zitat entpuppen (Bsp. 3).



Bsp. 3: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, Passacaglia III, Posaune, T 100–102

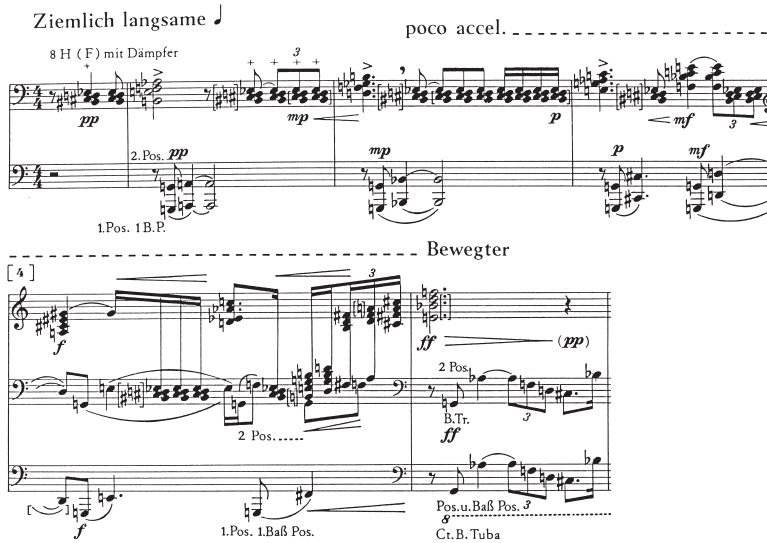
Sinfonie

Bergs Sinfonie-Fragment wird in *humanized void* 13mal durchgeführt und legt durch die stabil gehaltene Temporelation zwischen dem einleitenden Entwicklungsteil und der Exposition des thematischen Materials ein Raster von Tempowechseln (Viertel = 40/56) über die gesamte Partitur. Das bedeutet allerdings nicht, daß dieses Raster auch dementsprechend mit dem Sinfonie-Material gefüllt wird. Zum Beispiel wird die Musik des 40-Teils von Sinfonie 6 mit einem Rauschen vorenthalten und die Musik im pizzicato-Feld der Violoncelli und Kontrabässe im 56-Teil nachgeholt. Genauso wenig erstrecken sich die Sinfonieteile deshalb über die gleiche Länge: In Sinfonie 3 etwa ist das Material sehr weitgehend polyphon in einem Takt verdichtet, während Sinfonie 9 durch alternierende Unterbrechungen durch die Passacaglia auf eine Dauer von fast 6 Minuten gestreckt ist.

Die erste Durchführung der Sinfonie hat expositorischen Charakter, das heißt, Bergs Material wird integral vorgestellt, allerdings in durchbrochener Arbeit (pizzicato der Streicher) morphologisch analysiert und unter Auslassung mancher polyphoner Unterstimmen uminstrumentierend profiliert. Was beispielsweise bei Berg als markante Baßmelodie im Unisono des tiefen Blechs angelegt ist (Berg, *Sinfonie*, T 6–9), wird bei Mahnkopf in den

pizzicati der Streicher entlastet, um den thematischen Kontrast dann *arco* als Espressivo in den Geigen herausstreichen zu können bis zu einer klanglichen Emanation größtmöglicher Berg-Affinität. Die expositorische Integrität wird dadurch beglaubigt, daß das erste der Mahnkopfschen Löcher, mit denen er die Faktur durchschießt, erst nach der Exposition zwischen Sinfonie 1 und 2 (T 34) gesetzt ist.

Besonders prägnant ist bei Berg die Entwicklung des Themas aus einer intervallischen Spreizung der Baßstimme bis hin zum motivischen Aufriß des Themeneinsatzes, weiterhin im Baß – und damit zum Baßthema-Denken der Passacaglia hin offen. Der dritte Teil des Sinfoniefragments wird dieses Aufrißmotiv sequentiell fortspinnen. Gleichzeitig wird in der Einleitung eine Folge von aufsteigenden Akkorden exponiert, die aus einem geräuschhaften Viertoncluster herausbrechen. Mahnkopf nimmt die beiden Parameter in seiner Exposition auseinander, indem er das chromatische Feld in den Posaunen prolongiert und die Akkorde kontrapunktisch zu den Setzungen der Passacaglia-Töne herausmodelliert (Bsp. 4 und 5).



Bsp. 4: Alban Berg, *Sinfonie*, T 1–5

Dieser Kontrapunkt von Setzung (Passacaglia-Thema) und Introduktionsdenken (Entwicklung eines Themas) in der Gleichzeitigkeit bei Mahnkopf markiert gleichermaßen das Anknüpfen an der Bergschen Syntax, wie es die Probleme des Anfangens unter den Bedingungen einer postmemorialen Gegenwärtigkeit offenlegt. Darin wird eine Analogie zu Libeskinds a-funktionalem Raum-Konzept fruchtbar zu machen sein.

Auszuwerten wäre in jedem Fall die ausgeprägte Baßhaftigkeit der Anordnung von Passacaglia-Verfahren und sinfonischer Entfaltung von unten. Die latente Tonalität bei Berg manifestiert sich im ostinaten Festhalten des Baßtons *G*, auf dem die Entfaltung durchgehend Schwung holt, und dem darübergelegten Cluster, der als eine Art Verschmutzung auf die Quinte *d* zurechtgehört werden kann. Der Baßton *G* hat wohl in Anlehnung an Berg auch bei Mahnkopf eine gewisse Bedeutung. Hier am Anfang erscheint er zu einer Art Orgelpunkt pedalisiert, der als kontrastierendes Plateau für die Kontrastthematik durch das



Bsp. 5: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, T 4–8, Hörner und Posaunen

Fagottpedal auf *es* gegengewichtet wird, um schließlich in einem akkordischen Feld (Semi-Void 1, T 30) zum tiefsten Ton G_1 zurückzukehren. Diese Frage nach dem Grund stark zu machen, liegt bei einem Werk, das sich auf ein Bauwerk bezieht, natürlich nahe. Umgekehrt möchte man bei Libeskinds Bau von einer Art architektonischer Zweistimmigkeit sprechen, so wie das unterirdische Achsenkreuz als Grundbaß zum gezackten Blitz des sichtbaren Obergebäudes geführt ist.

Vergleichbar mag dabei das Verhältnis unterschwellig wirksamer gerader Linien zu einer diskontinuierlichen Führung des Gehens beziehungsweise Hörens sein. Die Reihungsform der Passacaglia bietet sowohl Raum für unterschiedliche Ritornellisierungen, die musikalisch etwa als orchesterkonzertmäßige virtuose Solo-Ritornelle oder als leitmotivisch wiederkehrende Gestaltbildungen realisiert sein können. Auch die unterschiedliche Nähe oder Distanz zu den Tönen der Ausgangstexte kann zu einer solchen Schleifenbildung im linearen Zeitverlauf führen und damit in Widerspruch zu dem sinfonisch-finalen Entwicklungsdenken geraten, das mit der expressiven Gestik und der sprachhaften Welthaltigkeit des Bergschen Idioms verbunden ist. Einen Unterschied zwischen Wiederholen/Variieren und Be-/Durcharbeiten produktiv zu machen, erfordert eine Stellungnahme zur kontrapunktischen Parallelführung von Passacaglia- und Sinfonie-Linie in der Zeit.

Eine lineare, final gerichtete musikalische Narration jedenfalls wird durch die letzte Durchführung der Sinfonie nahegelegt, die Mahnkopf als „Rekomposition" bezeichnet. Dabei wird das Berg-Material, durchaus noch mit erkennbaren Restmotiven, auf achteltöniger Basis durchgeführt, „wie Alban Berg heute komponieren würde".[23] Diese „Rekomposition" wird sinnvollerweise weniger als direkte Aneignung von Bergs Sinfonie-Fragment aufzufassen sein; vielmehr dürfte es sich um „Rekomposition" einer verschwiegenen 13. Mahnkopfschen Variation, mithin um eine gebrochene, utopische Anverwandlung, handeln. Was bisher nur als „Verschmutzung" oder Einschießen der eigenen Musiksprache eingesetzt war, wird in der letzten Variation der Sinfonie zum kompositorischen Prinzip. Diese weitgehende Form der kompositorischen Identifikation wirft die Frage nach dem Eigenen in besonderer Weise auf, was bereits an der Instrumentation abzulesen ist.

Erstens wird dieser Schluß durch eine solistisch-kammermusikalische Behandlung herausgestellt, was gewiß auf die Kammersymphonien verweist, mit denen der Komponist in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen seine Standortbestimmung vornimmt. In dieser Form eignet dem Schluß eine Kontingenz oder Vorläufigkeit, in der dieser durch eine weitere *void*-Komposition für großes Orchester, dann auf der Basis von autonom gestaltetem Material, ersetzbar sein soll.[24] Unabhängig davon, ob man dem Komponisten in seiner Selbstdarstellung folgen will, der darin poetologisch seinen Weg zur Komposition für das Orchester gestaltet erkennt[25], wird man diese Dimension des Durchbruchs zum Eigenen oder, wenn man so will, des Aufbrechens von historischem Material in aktuale Gegenwärtigkeit in eine Deutung einzubeziehen haben – zumal immanent dem eine Musik vorangeht, die in ihrer punktualistischen Faktur Anzeichen von Verfall gibt und in der tiefen Lage einen explizit elegischen Ton anschlägt.

---

23 Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen* (Anm. 17).

24 A. a. O.

25 A. a. O.

Zweitens könnte das weitgehende Fehlen der Schlagzeug- und Geräuschebene ein instrumentatorisches Indiz für das Erreichen einer anderen Stufe sein, auch wenn das Zurückfallen der Musik ganz am Schluss, im Nachhall von Klängen des kleinen Tamtams, eher an den Anfang anklingt als ein endgültiges Ende zu markieren. Die ganze letzte Sinfonie-Durchführung ist durchsetzt von einem rhythmischen Motiv in der Celesta, das Motiv eines aus dem Tritt geratenen Herzschlags, das sich von dem Bergschen Hauptrhythmus aus *Wozzeck* ableiten ließe. Erst recht in dem wie aufgeweichten Echo dieses Rhythmus in der Harfe klingt etwas Versöhnliches an; vielleicht doch auch hier so etwas wie das Verzeihen, das Mahnkopf für andere Werke in Anspruch nimmt?[26]

Eine mögliche Schlüsselstelle für eine teleologische Deutung von *humanized void* liegt im Einsatz der Sinfonie 9 und vor demjenigen der Passacaglia 8 (T 218); in der Wörtlichkeit[27] des Aufgreifens des Berg-Materials behaupten diese beiden Einsätze vielleicht so etwas wie eine sinfonische Reprisenfunktion. Die Schlüsselfunktion ist proportional durch die Positionierung kurz vor dem Goldenen Schnitt (T 230) legitimiert. Die harmonische Verankerung auf dem Baßton *G*, der wie am Anfang (und wie bei Berg) in der Tuba sowohl eine fundamentale als auch eine melodische Bedeutung hat, spricht ebenso für den Reprisencharakter wie das Wiederaufgreifen des abstürzenden Posaunenmotivs, das wie ein rhetorisch ausgestellter Zeigefinger exponiert worden war. Das wirkt um so mehr zeichenhaft verdichtet, als gleichzeitig für wenige Takte ein erstes Mal, gleichsam vorerinnernd, die Herzschlag-Celesta ihren Rhythmus repetiert. Ein Wiedereinsetzen aufs neue jedenfalls ist hier offensichtlich, da unmittelbar zuvor in einem Void eine extrem destruktive Phase des Schlagzeugs, besonders von Hammerschlägen auf Holzkiste (T 195–201), statthatte, die nicht ohne katastrophische Anmutung zu hören sein dürfte.

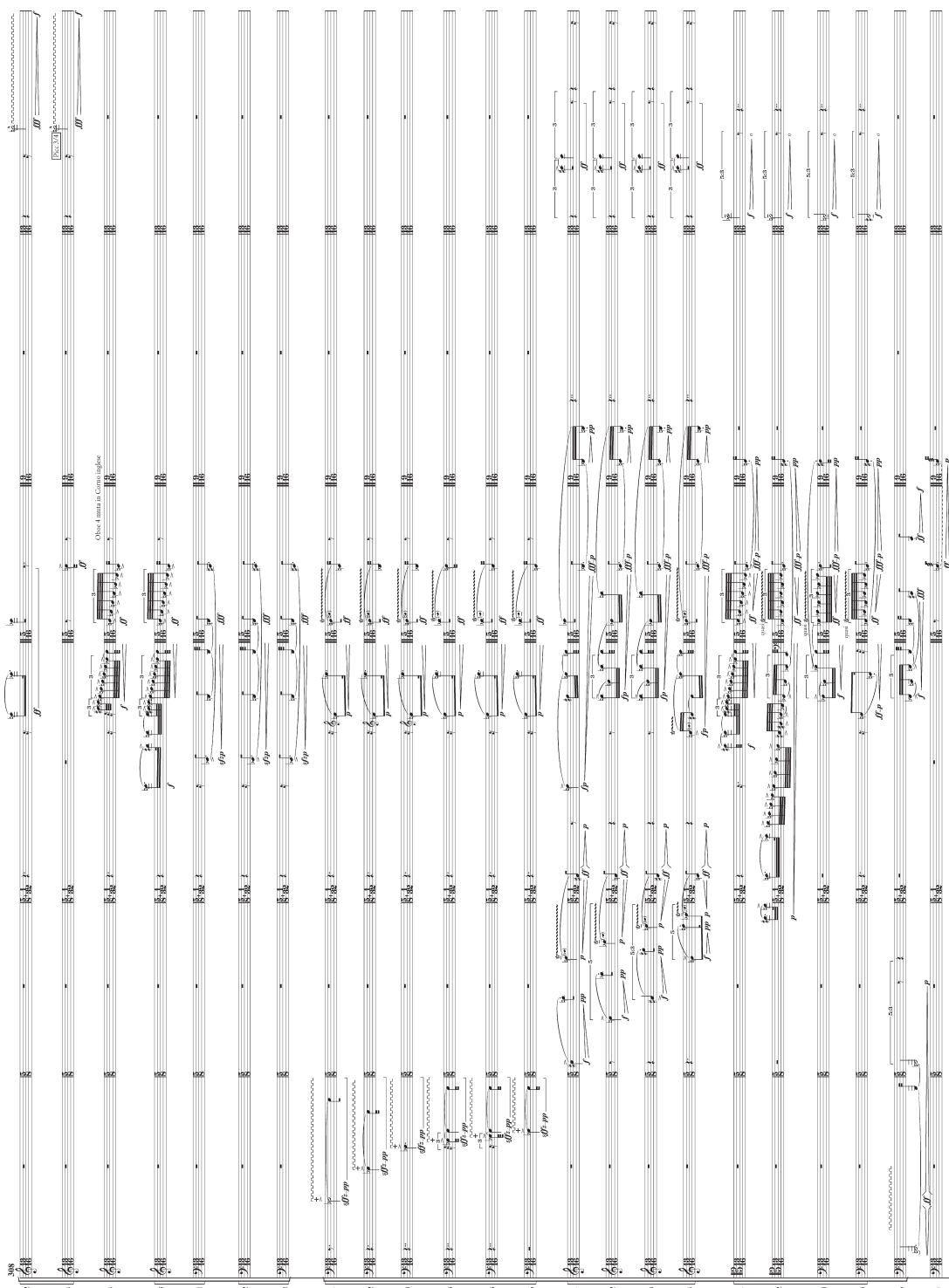
Diese erschließt sich eindeutig, da die Hammerschläge auf Bergs Einsatz derselben im Marsch seiner *Orchesterstücke* op. 6 verweist. In brachialer, zwanghafter Potenzierung erinnern sie bei Mahnkopf die Katastrophe, die Berg als Höhepunkt seines Stücks ausgewiesen hat. Von dort stammt auch das besagte Posaunenmotiv wie weitere motivische Prägungen, die sich als Zitate durch *humanized void* ziehen. Mahnkopf dissoziiert damit die Elemente, deren Zusammenwirken den Höhepunkt bei Berg ausmacht. Im Auszug sind diese Motive (Violinen, Horn, 2. Posaune) und mit dem chromatischen Baß ein mögliches viertes dargestellt. Diese Motive durchziehen die Partitur mit ihrem jeweils elfmaligen Auftreten.[28] Erst im letzten Void, vor dem Einsatz der 12. Sinfonie-Durchführung, legt *humanized void* das Zitat in seiner Integrität offen, das heißt, Bergs Musik wird als Ganze zitiert, allerdings sozusagen als Höhepunkt entfunktionalisiert, indem dieser nicht aus einer hinführenden Entwicklung resultiert.[29] Hierbei handelt es sich tatsächlich um ein höchst genaues Zitat aus den Takten 125 und 126 von Bergs Marsch in metrischer Umschrift (Bsp. 6 und 7). Diese größtmögliche Entfernung vom Eigenen ist eingelagert in eine vorangehende „Pizzicato-Explosion“ und die beschriebene Elegie. Bezeichnend ist, daß dieses Material nach

26 In Bezug auf *Prospero's Epilogue* (2004), a. a. O.

27 In der Verlaufsskizze sind beide Einsätze explizit als „wörtlich“ ausgewiesen.

28 Nachweis in Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen* (Anm. 17).

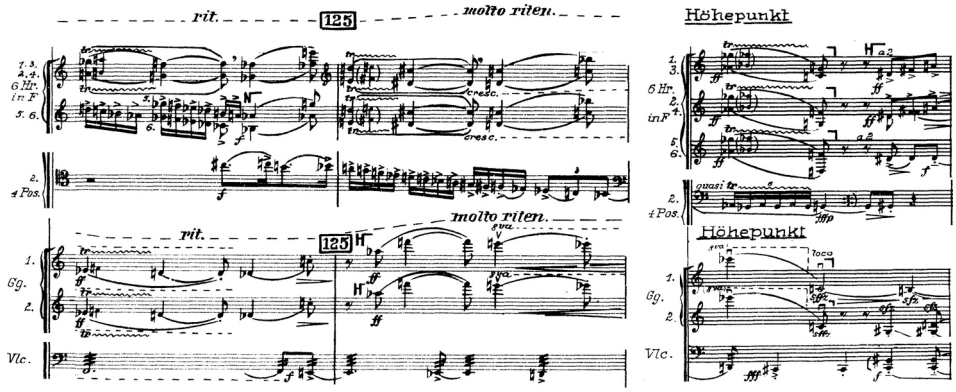
29 A. a. O.: „Bei Berg entfaltet er seine Bedeutung, weil davor ein alles verschlingender Geschwindmarsch zu diesem Punkt hinführt, ohne den, wie in *humanized void*, diese Stelle sonderbar kraftlos, ja ungeformt wirkt.“


104: ♩ = 35
105: ♩ = 56
308
Picc 1/2
Fl 3/4
Ob 1-4
Cl 1-3
Bcl
Fg 1/2
Cfg
Cor 1
Cor 2
Cor 3
Cor 4
Cor 5
Cor 6
Tr 1
Tr 2
Tr 3
Tr 4
Trbn 1
Trbn 2
Trbn 3
Trbn 4
Tb
Tba



Bsp. 7: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, T 308–313

dem Bereich dieser Konstellation (nach T 320) nicht wieder auftaucht, als hätten die bearbeiteten und wieder zusammengesetzten Vergangenheitsreste der Zukunft der Sinfonie 13 Raum gegeben.



Bsp. 6: Alban Berg, op. 6/III, Auszug: Hörner, zweite Posaune, Violinen, Violoncelli, T 124–126

Das hier versammelte motivische Material ist zusammen mit weiteren Berg-Materialien (das Geräuschfeld auf dem ersten der Orchesterstücke aus op. 6, der Ton *h*, der sich auf die entsprechende Invention über einen Ton in Bergs *Wozzeck* bezieht) über *humanized void* verstreut und zum Teil strukturell an die Voids angelagert. Dabei ist der Absturz in der Posaune mit dem abschließenden Triller von besonderer Kenntlichkeit, die sich auch demjenigen unmittelbar als Zitat offenbart, der die Herkunft des Zitats zunächst nicht entschlüsseln kann. Diese Kenntlichkeit stellt Mahnkopf allererst her, indem er den Bestandteil aus Bergs Tutti solistisch isoliert an formaler Schaltstelle geradezu ausstellt. Seine irritierende Dinghaftigkeit wirkt verstärkt durch den deiktischen Duktus vor allem des Trillers, der in rhetorischer Vergrößerung wie gesagt den Eindruck eines erhobenen Zeigefingers erwecken könnte. Indem dieses Motiv wiedererkennbar stabil wieder – und immer wieder – auftritt, meist plastisch ausinstrumentiert und sogar in hörbarer Umkehrung der Bewegungsrichtung, wird seine Funktion sorgfältig zu bedenken sein. Wahrscheinlich läßt sich sogar plausibilisieren, daß die mehrfach auftretenden, auffälligen glissandi (Harfe, Schlagzeug) unter seinem Einfluß stehen. Ob sich darin nicht etwas Zwanghaftes, vielleicht im Sinne eines Wiederholungszwanges, einstellt?

Mahnkopf unterwirft das artikulierte Material allerdings Prozeduren, die es wie zwanghaft strapazieren; der bei Berg sparsam eingesetzte Schlag des Hammers auf Holzkiste wird multipliziert, Motive auf personalstilistisch typische Weise überdeutlich pointiert (sffz) sowie Impulse und Klänge durch Echo- oder Nachhall-Effekte aufgeladen.

Wie jedenfalls über die beiden Berg-Fragmente hinaus der Marsch aus op. 6 als Einschlag des Anderen zu bewerten sei oder nicht gar doch als eigentliche Folie der Komposition, soll offengehalten sein – zumal ja bereits bei Berg der Marsch als Lösung der in den Fragmenten unbewältigt gebliebenen Probleme verstanden werden kann.

Void-Dimension[30]

Dem Anderen des Zitats steht die Ebene der Voids als eigene Musiksprache gegenüber; insofern lassen sich die sogenannten „Verschmutzungen" vielleicht als Oszillationen zwischen Berg-Material und Voids erklären. Die musikalischen Voids jedenfalls sind nicht einfach an das englische Wort anschließende Leer-Stellen, sondern verweisen in ihrer graphischen Vermitteltheit unvermittelt auf Libeskinds Plan, nicht als primäre präkompositorische Determinanten in der Partitur, sondern als nachträgliche Einschreibungen in einen autonomen musikalischen Ablauf. Die Übertragung des architektonischen Formenvokabulars in musikalische Texturen regt zu der Frage an, in welcher Weise architektonischer Plan sowie Kompositionsskizze und Partiturbild nicht allein als Ausführungsanweisungen, sondern darüber hinaus als künstlerische Darstellung sui generis aufzufassen seien: „In seinem Begleittext zu den Zeichnungen mit dem Titel *Micromegas: An Architecture of Endspace* aus dem Jahre 1979 [...] geht Libeskind der Frage nach, wieweit die Architekturzeichnung bloß als Zeichen für zu bauende Wirklichkeit oder eigenständiger Bedeutungsträger ist, dessen Informationsgehalt über die Repräsentation von physischen Gegenständen der Wirklichkeit hinausgeht."[31]

In Mahnkopfs Verlaufsskizze stellen die Voids graphische Flächen analog zu Libeskinds Grundriß dar, das heißt, sie sind nicht nur linear in den Zeitverlauf eingezeichnet wie alle anderen musikalischen Ereignisse, sondern auch in die Vertikale verräumlicht. Diese Flächenumrisse werden im Notenbild nachgeahmt, woraus ein entsprechendes Ein- und Ausblenden des definierten Void-Klangs entsteht, was der Komponist „Semi-Void" nennt. Merkwürdig sind die scharfen Schnitte zwischen Passacaglia-Linie und (Semi-)Void gegenüber dem sukzessiven Ein- und Ausblenden der Voids.

Bei den architektonischen Voids handelt es sich um fünf keil- und trapezförmige Einlagerungen auf einer imaginären, dennoch konstruktiven geraden Linie, die sich durch den gezackten Grundriss zieht, der nach Libeskinds Aussage einen zerbrochenen Davidstern darstellen könnte.[32] Bei Libeskind entstehen diese Leer-Räume durch die Kreuzung einer gedachten geraden Linie – der Leserichtung oder einer Luftlinie in der Landschaft der Geschichte – mit der gezackten Linie des Grundrisses. Gelesen werden können diese Voids als Einsicht in die Unmöglichkeit kollektiven Erinnerns. Was verloren ist, bleibt als Verlust präsent, kann sogar als anwachsend empfunden werden, ohne aber je eine Form finden zu können, die das Geschehene erreicht. Im Hintergrund steht dabei sicher eine doppelte Bilderskepsis, die einerseits, das jüdischen Bilderverbot weiterdenkend, von der grundsätzlichen Nicht-Repräsentierbarkeit persönlicher Erfahrung ausgeht, die andererseits der inhärenten Ästhetisierung und Verdinglichung im medialen Umgang mit dem Grauen mißtraut. Das betrifft natürlich nicht nur die Bilder, sondern ebenso die Sprache der Erinnerung, sobald sie jenseits der sprachlichen Bewältigungsversuche der selbst Traumatisierten in der Sprachlosigkeit unter dem Unsagbarkeitstopos zementiert werden soll. Libeskinds

30 Die Reflexion über den eigenen negativistischen Ansatz findet sich bei Claus-Steffen Mahnkopf in: *Elf Notizen über das Nichts*, in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 9), S. 40–47.

31 Al-Taie, *Daniel Libeskind* (Anm. 4), S. 128.

32 Libeskind, *Between the Lines* (Anm. 2), S. 100.

Einlassungen geben dem Unverfügbaren einen Raum, ohne es benennen oder abbilden zu wollen.

Der Entwurf des Architekten geht von sich kreuzenden Linien aus, die von Wohnstätten früher in Berlin ansässiger Juden durch den Platz des zu planenden Museums gezogen sind. Auch in diesem Sinne ist Abwesendes, Vergangenes im Plan präsent und definiert sozusagen den gesamten Bau als eine Art Meta-Void im Raum der Stadt. Über diese Anbindung an die vergangene und gegenwärtige Stadt hinaus wirkt die architektonische Idee in Libeskinds Beschreibungen überdeterminiert durch intertextuelle Bezüge, ja es dürfte nicht zu weit gehen, in solcher Intertextualität die Bedingung der von ihm in Anspruch genommenen komplexen Welthaltigkeit seiner Architektur zu erkennen.[33]

Für unseren Zusammenhang ist eine intertextuelle Anbindung interessant, nach der Libeskind die Raumplanung der Voids in der Dimension zeitlicher Erfahrung begründet – und seinen Entwurf nach eigenem Bekunden übrigens auf Notenpapier gezeichnet vorgelegt hat. Nicht umsonst führt er seine Idee auf eine konkret musikalische Erfahrung zurück: Arnold Schönbergs Fragment gebliebene Oper *Moses und Aron*, die genau in dem Moment abbricht, da Moses seine Unfähigkeit zur Verbalisierung eingestehen muß. „O Wort, das mir fehlt."[34] Auch Libeskind setzt so gesehen an einem Punkt an, der als Identitätskrise der Moderne bezeichnet werden kann; und es stellt sich die Frage, ob Mahnkopfs Zurückgreifen auf die solchermaßen aufgeladenen Berg-Fragmente nicht als eine Verschiebung auf das ihm näherliegende Objekt und damit von der von ihm gesuchten „Jüdischkeit"[35] auf die Traditionslinie der kulturellen Identität Westeuropas zu deuten sei. Jedenfalls dürfte hier die Erklärung zu suchen sein, warum Mahnkopfs zunächst abstrakter Wunsch, sich kompositorisch mit den Berg-Skizzen zu beschäftigen[36], und Libeskinds Voids in dieser Weise zueinander gefunden haben.

Void als Anwesenheit von Abwesenheit ist eine paradoxale Figur. In *humanized void* scheint das durch unterschiedliche Strategien von Negation gestaltet zu sein. Der Reihe der aus Libeskinds Plan eingeschriebenen Voids steht in der Partitur eine konstruktiv kontrollierte Technik des Durchlöcherns gegenüber, die sich irgendwie auf die Sinfonie-Schicht bezieht, aber nicht darauf beschränkt zu sein scheint, da die Löcher auch die Voids betreffen können. Zusätzlich gibt es Generalpausen unabhängig von Void- und Löcher-Ebene, die in der Verlaufsskizze eigens angegeben sind.

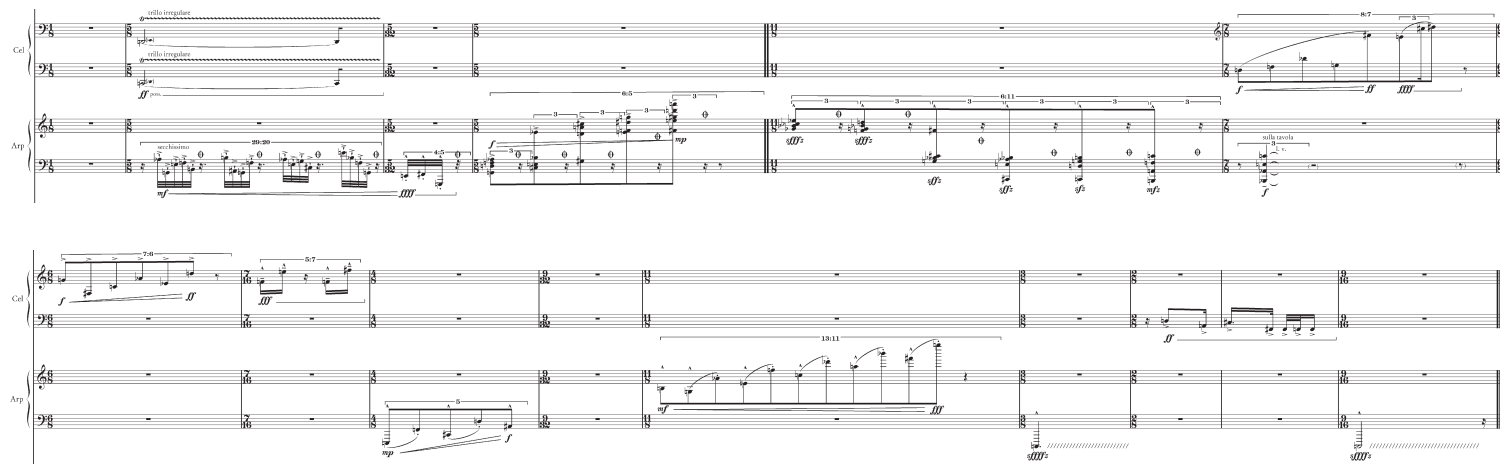
Interessant ist, wie die Löcherung etabliert wird: Zunächst einmal wird sie anscheinend als Gliederungsmoment zwischen Sinfonie 1 und 2 eingesetzt. Aber das zweite Loch führt die Entfernung davon buchstäblich vor. Sinfonie 2 etwa entmorphologisiert Bergs Vorlage bis auf die bloßen Töne, neutralisiert sie zum Material. Die Auswahl der Töne soll dabei wohl willkürlich wirken, wobei die in der Harfe fehlenden Töne teilweise in der Celesta

33 Neben der explizit politischen Dimension legt Libeskind in seinem Entwurfstext eine textuelle Dimension offen, die einerseits in den Namen der deportierten Berliner Juden aus einer entsprechenden Publikation realisiert ist, andererseits in Texten aus Walter Benjamin; dazu Libeskind, *Between the Lines* (Anm. 2), dazu auch die „vier ‚hermeneutischen' Dimensionen" des Projekts nach Kurt Winkler, *Ceci n'est pas un musée – Daniel Libeskinds Berliner Museumsprojekt*, in: *radix – matrix* (Anm. 1), S. 122–127, dort S. 123.

34 Libeskind, *Between the Lines* (Anm. 2), S. 100 f.

35 Vgl. dazu Mahnkopf, *Daniel Libeskind* (Anm. 9), S. 243–258.

36 Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen* (Anm. 17).



Bsp. 8: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, T 32–45, Celesta, Harfe

unterlegt sind (Bsp. 8). Um aber Loch 2 wirksam zu machen, kehrt die Musik kurz zu gestischer Wiedererkennbarkeit und Kontinuität zurück: Das Loch fällt in eine Phrasierung ein.

Bemerkenswert ist die Unterbrechung des letzten Void: Die Linie der Voids in Libeskinds Plan hat diese gleichsam als Körper objektiviert, deren letzter selbst zerbrochen ist, was als doppelte Negation aufgefaßt werden kann. Vielleicht lassen sich diese Körper als zunehmend verzerrt deuten; zumindest die beiden letzten sind in die Länge gezogen, womit dem Lesen des Plans von links nach rechts eine zeitlich erfahrbare Perspektive zukommt. Insofern ist es aufschlußreich, daß Libeskind zwar das in gerade Achsen unter die Erde gelegte Betreten des Baus in Leserichtung vollziehen läßt, den Gang durch die Räume jedoch von oben nach unten und ausgehend von rechts nach links inszeniert. Diese Raumerfahrung, die zusammen mit den schiefen Ebenen und der diskontinuierten, gezackten Wegführung zu einer Desorientierung des gehenden Betrachters führt, erinnert an ein Labyrinth: Ein klarer Plan wird zum Emblem zeit-räumlicher Verlorenheit. In diesem Sinne wird zu fragen sein, inwiefern diese ikonische Qualität, in der sich Libeskinds Plan bereits vom konkreten Bau gelöst und sich in Mahnkopfs Partitur eingezeichnet hat, nur die eine, die Plan- bzw. Partiturperspektive einer Erfahrung ist, die erst durch das desorientierende Begehen bzw. das sich verlierende Hören der Musik vollständig wird. Anders formuliert könnte die Frage lauten, inwieweit die konstruktive Veräußerung nicht Indiz einer tiefgreifenden Verstörung durch die beschriebenen komplexen und paradox anmutenden „labyrinthischen" Erfahrungen sind, die konkret beim Besichtigen des noch leeren Libeskind-Baus ausgelöst worden sind und in den verschiedenen Void-Kompositionen sowie der *Hommage à Daniel Libeskind*, die, wenn ich richtig verstanden habe, die Strecken auf dem gezackten Weg durch den Plan als Matrix der Komposition benutzt[37], nach Darstellungsmöglichkeiten suchen.

Wie weit der Gedanke der Negation zu verfolgen sein könnte, mag an einem weiteren Void Libeskinds erahnbar werden: Ein gewissermaßen programmatischer Leer-Raum („voided void") ist als sogenannter „Holocaust-Turm" ausgelagert, aber über die unterirdischen Achsen und den „Garten der Erinnerung" dennoch in den Komplex integriert. Eine Antwort Mahnkopfs darauf könnte sich im „negativen Void" seines Orchesterwerks finden: Ein lang gehaltener, 127stimmiger achteltöniger Akkord, der in seiner Kompaktheit schiere Anwesenheit ist und gleichzeitig „Verschmutzung" ohne Verschmutztes.

Auch auf andere Weise manifestiert sich Gegenwärtigkeit als das Eigene in den Voids, insofern Mahnkopf sie nämlich verzeitlicht, indem er sie nicht als Hohlräume (oder Löcher) einfach einfallen läßt. Die graphische Form aus Libeskinds Plan wird in der besagten Weise notenbildlich realisiert im sukzessiven Auf- und Abbau von Streicherakkorden, deren Harmonik der Komponist als Kern seiner derzeitigen Musiksprache ansieht. Diese ist zuerst angelegt in dem akkordischen Material seines *Angelus Novus*-Komplexes[38], womit vermittelt ein weiteres Mal auf die Geschichtskonzeption Walter Benjamins rekurriert wird.

---

37 Im Gespräch (Januar 2012) konkretisierte Mahnkopf diese Vorstellung folgendermaßen: „Ich nehme die Grundrisse der Stockwerke (d. h. auch die Räume, Toiletten etc.) und lese sie als Tonhöhen, also von links nach rechts, entsprechend in der Vertikale, die den gesamten Ambitus des Ensembles repräsentiert. Folge ist, daß ich immer nur ganz wenige Töne zur Verfügung habe, weil sich die Töne wie in ganz langsamen Glissandi vorwärtsbewegen."

38 Claus-Steffen Mahnkopf, *Analysis of my „Kurtág Cycle"*, in: ders. et al. (Hg.), *Facets of the Second Modernity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6), Hofheim 2008, S. 157–195, v. a. Abb. 9 (S. 171).

Zu den diversen Negationsstrategien wird man im dialektischen Verständnis auch das unterschiedlich ausdifferenzierte Tutti rechnen müssen. Mahnkopf weist selbst darauf hin, daß die Orchesterkomposition vom Komponisten eine Stellungnahme zum Tutti erfordert[39], und setzt dafür eine Folge von expliziten Tuttis ein, bei denen zwischen dem von ihm so genannten „polyphonen" (T 63–67) und dem „absurden Tutti" (T 114) eine dialektisch vermittelte Negation in Form eines Rauschens eingeschaltet ist, das die Frage stellt, ob hier ein Geräuschrest bei abwesender Musik oder nicht vielmehr ein in Rauschen umgeschlagenes Tutti zu hören sei. Das „polyphone Tutti" ruht wie die entsprechende Variation bei Alban Berg auf dem Passacagliabaß im Kontrafagott. Das simultanisierte und polyphon aufgefächerte Sinfonie-Material wird durchlöchert (Loch 5), während in den Bläsern Passacaglia-Musik weiterläuft.

Eine eigene Form von Steigerung resultiert aus dem, was Mahnkopf sozusagen postkonstruktiv als Übermalung oder, wie er es nennt, „Verschmutzung" über die Partitur gelegt hat. Das geschieht klanglich durch Perkussionsklänge, die durchaus als Störgeräusche wahrgenommen werden; harmonisch durch halb-, viertel- oder achteltönige Verschiebungen. Diese Dimension gipfelt in dem erwähnten „127stimmigen Akkord", den der Komponist paradoxal als „negativen Void" aufgefaßt haben möchte.[40] Ebenso paradox wirkt die Vorstellung von „Verschmutzung" durch die Deutlichkeit zitierter Materialien, die aus dem Zitat des Marsch-Höhepunkts ausgefallen sind. Die unterschiedlichen „Verschmutzungs"-Materialien kreisen offenbar unterschiedlich proportioniert um den Pol des „negativen Voids".

Die wichtigste Verschränkung von Berg-Material und Void besteht nun darin, daß die fünf musikalischen Voids entgegen Mahnkopfs ursprünglicher Absicht nicht „unspezifisches Geräusch bringen, sozusagen die maximale Abwesenheit strukturierter Musik"[41], sondern auf diese Voids die Dimension des Zitierens projiziert ist: In Void 1 (T 31) und 4 (T 195–202) die Hammerschläge des Marsch-Zitats, in Void 2 (T 90–92) das geräuschhafte Perkussionsfeld vom Beginn von Bergs erstem Orchesterstück, in Void 3 (T 141–147) die Invention über den Ton *h* aus dem *Wozzeck* und in Void 5 (T 309–313) schließlich das integrale Zitat des Marsch-Höhepunkts.

Ausblick

Die ausstehende Analyse wird sich keinesfalls auf die Identifikation und Verarbeitung des Berg-Materials und das Auseinanderdividieren von Eigenem und Fremdmaterial beschränken dürfen. Vielleicht bietet der Gedanke, das Werk prozessual als Erinnerungsarbeit zu verstehen, einen Ansatz, die vom Komponisten gestellte Aufgabe, seine Musik zugleich streng immanentistisch zu verstehen, wie den „Gehalt" sowohl „analytisch [zu] rekonstruieren" und hörend wahrzunehmen[42], zu lösen. Je nach Entscheidung, was in der Komposition

39 Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen* (Anm. 17).

40 A. a. O.

41 A. a. O., von dort auch die folgende Auflistung.

42 Claus-Steffen Mahnkopf, *Arbeitsbericht 2006*, in: ders., *Die Humanität der Musik* (Anm. 9), S. 27–39, dort S. 35.

wie bearbeitet wird, wird sich der Fokus der Analyse verschieben: Fragt man nun nach der Fragmentierung des Höhepunkts aus Bergs Marsch oder umgekehrt nach der Auskomposition der überkommenen Fragmente? Oder richtet sich der kompositorische Prozeß mittels musikalischer Materialien auf Libeskinds Architektur, den Plan wie die Ausführung?

Die Sprache der kompositorischen Konstruktion alleine greift dabei zu kurz. Das betrifft auch die traditionellen Analysemodelle im Hinblick auf die sinfonische Technik („permanente Durchführung") oder zielgerichtete Narration (wie „Durchbruch"), weil es *humanized void* auf seinen poetischen Bezugspunkt hin festlegen würde, statt es analytisch in seinem eigenen Anspruch zu öffnen. Wenn dieser mit dem Gedanken des unabschließbaren Prozesses der Erinnerung richtig bezeichnet ist, dann wird eine Interpretation von den zwei Bergschen Zeitsträngen und deren unterschiedlichen Interpunktionen aus musikalische Bewegung mit ihren Schlaufen, Rückbindungen, Engführungen und Brüchen auszuwerten haben. Es wird zu entscheiden sein, ob und in welchem Sinne *humanized void* als Weiterkomposition beziehungsweise „Rekomposition" des Bergschen Skizzenmaterials zu interpretieren sei oder ob es nicht vielmehr als eine Art komponierte Analyse des in Bergs Marsch aus op. 6 manifesten Traumas zu verstehen sei. Die Dimension der „Verschmutzung" in der Form „spiralförmiger Erinnerungsfetzen"[43] legt das entgegen dem entstehungsgeschichtlich nachträglichen Einfügen der echten Zitate aus Bergs Musik, vor allem dem Höhepunkt des Marsches, nahe. Die Musik nach dem Höhepunkt bei Berg poetologisch einzuholen, mag jedenfalls eine lohnende Herausforderung gewesen sein. Die Anbindung an Libeskinds Entwurf müßte über das Metaphorische hinaus im Werk entfaltet werden, um in *humanized void* nicht die Auflösung eines Problems der Vergangenheit zu suchen, sondern dessen latentes Weiterwirken in der Gegenwart und für die Gegenwart aufzudecken.

43 Mahnkopf, *Die Inklusion des Nicht-Eigenen* (Anm. 17), S. 13.

„Vergangenheit als radikale Gegenwart“
Claus-Steffen Mahnkopfs Opernprojekt *void – Archäologie eines Verlustes*

Egbert Hiller

I.

„Als ich in den 1980er-Jahren begann, professionell zu komponieren, gab es die Postmoderne mit unterschiedlichen Grundpositionen. In Deutschland war sehr prominent, was man mit dem Namen Helmut Lachenmann verbindet: eine kultivierte Kombination aus Geräusch und Ton für Instrumente. Ich habe mich dieser Richtung nicht angeschlossen, sondern an meinen Lehrer Brian Ferneyhough angeknüpft, der damals eine hoch gezüchtete polyphone Musik entwickelte, die extrem dicht ist und alsbald auch mit dem Namen ‚Neue Komplexität‘ verbunden wurde, oder mit dem englischen Titel ‚New Complexity‘. Jetzt, über 20 Jahre später, bekomme ich dazu ja selbst einen doppelten historischen Abstand, denn erstens ist dieser Stil selbst historisch geworden, und zweitens bin ich persönlich älter geworden, das heißt, ich habe diesen ganz starken jugendlichen Impetus und stürmerischen Drang verloren.“[1]

Der Verlust dessen, was Claus-Steffen Mahnkopf als „jugendlichen Impetus“ bezeichnet, verweist zwar auf einen Wandel im Verhältnis zu seinen stilistischen Wurzeln. An den Grundfesten seines schöpferischen Selbstverständnisses rüttelt dieser Wandel aber nicht, stellt sich Mahnkopf doch nach wie vor in eine ganz bestimmte Traditionslinie: „Ich muss einfach zugeben, dass ich zutiefst von der deutsch-österreichischen Musiktradition geprägt bin. Ich bin wirklich ein deutscher Komponist. Das ‚expressiv-konstruktive Element‘, also sowohl Expression als auch Konstruktion, was wir bei Beethoven sehen, bei Brahms, bei der Wiener Schule, in lyrischen Konfigurationen bei Schubert, der Bachschen Fugenkunst und so weiter, das ist mir so tief eingebrannt durch die Kindheit, dass ich dann, als ich mich zum 20. Jahrhundert hin öffnete, bei der ‚Zweiten Wiener Schule‘ und nicht bei Strawinsky landete. Ich erinnere mich noch, dass ich am Anfang meines Studiums in einem Konzert die erste Kammersinfonie von Schönberg hörte und wusste, ja, so muss Musik sein. Mit der Zeit merkte ich aber doch, dass mir Berg emotional näher steht. Bei Schönberg sind hohe Expressionskraft, Sprödigkeit, Härte und auch ein fast missionarischer Eifer schon in den frühen Werken präsent; bei Alban Berg spürt man dagegen eine Weichheit, eine Menschlichkeit, nach dem Motto, wenn ich jetzt sterben könnte, dann sterbe ich, und diese Todessehnsucht, dieses Wagner-Erbe, das hat Schönberg nicht, und das liegt auch mir sehr nahe.“[2]

Der Weg von Arnold Schönberg und Alban Berg bis zu Brian Ferneyhoughs „New Complexity“ und darüber hinaus lässt sich bei konsequentem Beschreiten als nachvollziehbare Entwicklung charakterisieren. Deutlich ist Mahnkopfs Anlehnung an seinen wich-

1 Claus-Steffen Mahnkopf im Gespräch mit dem Autor (April 2011).

2 A. a. O.

tigsten Lehrer noch in seinem zyklischen Musiktheaterwerk *Angelus Novus* nach Walter Benjamin (1997–2000), das als „Poly-Werk" aus jeweils drei eigenständigen, allerdings labyrinthisch miteinander verzweigten und in übergeordnete Klanggeflechte aufgehenden Ensemble- und Solostücken besteht. *Angelus Novus* markierte den Schlusspunkt in Mahnkopfs Auffassung von einem strengen „Komplexismus", den er etwa seit dem Jahr 2000 in Richtung eines „postkomplexistischen Stils" modifizierte: „Was ist ‚Postkomplexismus'? Man kann sagen, die stilistische Basis ist weiterhin eine ‚komplexe Musik', aber man nimmt sich die Freiheiten der Auslöcherung, der Verbreiterung, der Dehnung, auch des Versteckens. Ich kann eine polyphone Schicht zwar nicht gänzlich unter den Teppich kehren, aber ich kann sie verdecken. Sie scheint zwar noch durch, ist an der Oberfläche aber nicht mehr so präsent. Ich verleihe dem ‚komplexen Stil' somit eine Art von negativer Tiefendimension. Man kann über Stil reden, dabei tut man so, als ob Stil eine Selbstverständlichkeit oder ein Selbstzweck wäre, aber mir geht es um Inhalte. Das muss nicht immer so sein, denn z.B. bei einem Streichquartett handelt es sich wahrscheinlich immer noch um das, was man absolute Musik nennt, aber bei einem Opernprojekt geht es nicht um absolute Musik, sondern um Inhalte. Hier ist die Frage entscheidend, was für eine Art von Musik ich für ein bestimmtes Projekt, für eine bestimmte konzeptuelle Aufgabe wähle."[3]

Schon in der Hervorhebung des Inhaltlichen manifestiert sich indirekt eine Abkehr oder zumindest eine Relativierung von Kategorien wie Konstruktion und Komplexität. Dass eine Beschränkung auf diese Kategorien dem Denker Mahnkopf auf Sicht nicht genügen würde, liegt nahe. Er ist viel zu sehr mit philosophischen, kulturellen und gesellschaftlichen Fragen und Phänomenen befasst, als dass er sich vornehmlich auf strukturelle Kriterien konzentrieren konnte. Zwar schließen sich beide Ebenen, die strukturelle und die inhaltliche, ebenso wenig aus, wie sich Expression und Konstruktion ausschließen, entscheidend ist aber die Frage der Gewichtung. Und da neigt sich das Pendel in Mahnkopfs Schaffen zum Inhaltlichen, das mehr und mehr die musikalische Gestaltung dominiert, ohne dass Konstruktionsaspekte ausgeblendet würden.

II.

Dass das Inhaltliche selbst zum strukturellen Faktor gerät, zeigt sich eindringlich in Mahnkopfs zweitem, noch in Entstehung begriffenen Opernprojekt *void – Archäologie eines Verlustes*. Das, was er als „Auslöcherung" des „komplexistischen" Stils bezeichnet, spiegelt sich in der Auskomponierung eines „Verlustes", also von etwas, das verloren gegangen ist, unmittelbar wider: „Es geht mir in diesem Zusammenhang vor allem um die jüdische Problematik. Der Verlust des europäischen Judentums ist für mich nicht nur als Verbrechen unglaublichen Ausmaßes unfassbar, sondern wir müssen uns auch fragen, was wir eigentlich verloren haben, was ist weg, und zwar unwiederbringlich weg? Wenn Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg nicht gewesen wären, dann hätten wir beispielsweise heute in Deutschland so viele jüdische Mitbürger, wie wir Muslime haben. Man muss sich das einfach nur einmal vorstellen, was das für die Gesamtverfassung unserer Gesellschaft bedeuten

3 A.a.O.

würde. Überhaupt beschäftigt mich der Beitrag des Judentums zur Menschheit sehr. Ich bin selbst kein Jude, sondern Atheist und wurde von jüdischen Denkern, etwa der Frankfurter Schule, wesentlich geprägt. In diesem Zusammenhang habe ich die ‚Lebenserinnerungen' von Stella Müller-Madej, einer Überlebenden von Auschwitz, gelesen. Sie hat ihr Buch *Das Mädchen von der Schindler-Liste, Aufzeichnungen einer KZ-Überlebenden* im zeitlichen Zusammenhang mit *Schindlers Liste*, dem Spielfilm von Steven Spielberg, geschrieben. Es wurde in diesem Kontext beachtet und auch ins Deutsche übersetzt. Es gibt in dieser abenteuerlichen Geschichte Momente, die sind so ergreifend, dass man aus einer Miniszene eine ganze Oper machen könnte."[4]

Dieser Versuchung erlag Claus-Steffen Mahnkopf gerade nicht. Er thematisiert in *void – Archäologie eines Verlustes* zwar den massiven, durch Gewaltherrschaft und Krieg verursachten Kulturbruch, zugleich strebt er aber in jeder Hinsicht nach Vielschichtigkeit. Wie schon in *Angelus novus* verwirklicht, basiert auch *void – Archäologie eines Verlustes* auf selbstständigen Kompositionen, die auf spezifische Weise in die Oper integriert werden: „Der entscheidende Punkt bei diesem Musiktheater ist, dass die autonomen Werke, die ich dafür schreibe, nicht zur Gänze erklingen. Man könnte ja meinen, dass ich wie bei Stockhausen in den *Licht*-Opern meine separat komponierten Nummern habe, die zusammengestellt werden, womit die Oper dann vollständig wäre. Bei mir geht es genau darum nicht. Damit ich aber überhaupt mit Ausschnitten, mit Fragmenten und ‚Verzerrungen' arbeiten kann, muss ich erst einmal außerhalb des Musiktheaters die musikalische Form komplett erfüllen. Das heißt, ich schreibe erst ein Orchesterstück, das als solches funktioniert, und gerade weil ich mich als Komponist darin verwirklicht habe, kann ich in einem zweiten Schritt davon wieder Abstand nehmen und entscheiden, dass ich nur dieses und jenes daraus nehme und wie ich damit arbeite."

Diese „Bruchstücke" werden für ihre musiktheatralische Einbindung, auch unter dem Einsatz von Live-Elektronik, reorganisiert und neu montiert. Der produktive Verlust an musikalischer Substanz wird zum maßgeblichen Merkmal – aus ihm entsteht etwas Neues, es bildet sich gewissermaßen eine „Architektur des Verlustes" heraus. Demgegenüber steht ein breites Spektrum an Texten und Ideen, fließen doch, wie der Untertitel des Opernprojektes ankündigt, Materialien von Franz Kafka, Simone Weil, Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini, Stella Müller-Madej, Daniel Libeskind und Albert Camus ein. Wie sich Mahnkopf die Schichtung und Aneinanderreihung der verschiedenen Materialien vorstellt, zeigt der Formplan von *void – Archäologie eines Verlustes* auf (Abb. 1).

Trotz der Fülle an (literarischem) Ausgangsmaterial fürchtet sich Mahnkopf nicht vor Überfrachtung: „Ich finde, je präziser und reflektierter etwas ist, desto besser. Die Gefahr besteht, dass etwas verkopft oder intellektualisiert wird, aber dieses Problem könnte auch im Jüdischen Museum von Daniel Libeskind auftreten. Er hat dort unglaublich viel hineininterpretiert oder sich einfach hinzugedacht, zum Beispiel die Annahme, er habe mit dem Museumsbau Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron* vollendet. Auch dieses Museum scheint extrem überfrachtet zu sein, aber es funktioniert als Architektur, es ist äußerst beein-

4 A. a. O.

***Void – Archäologie eines Verlusts* - Formskizze**

formale Struktur gemäß **Becketts** "En attendant Godot"

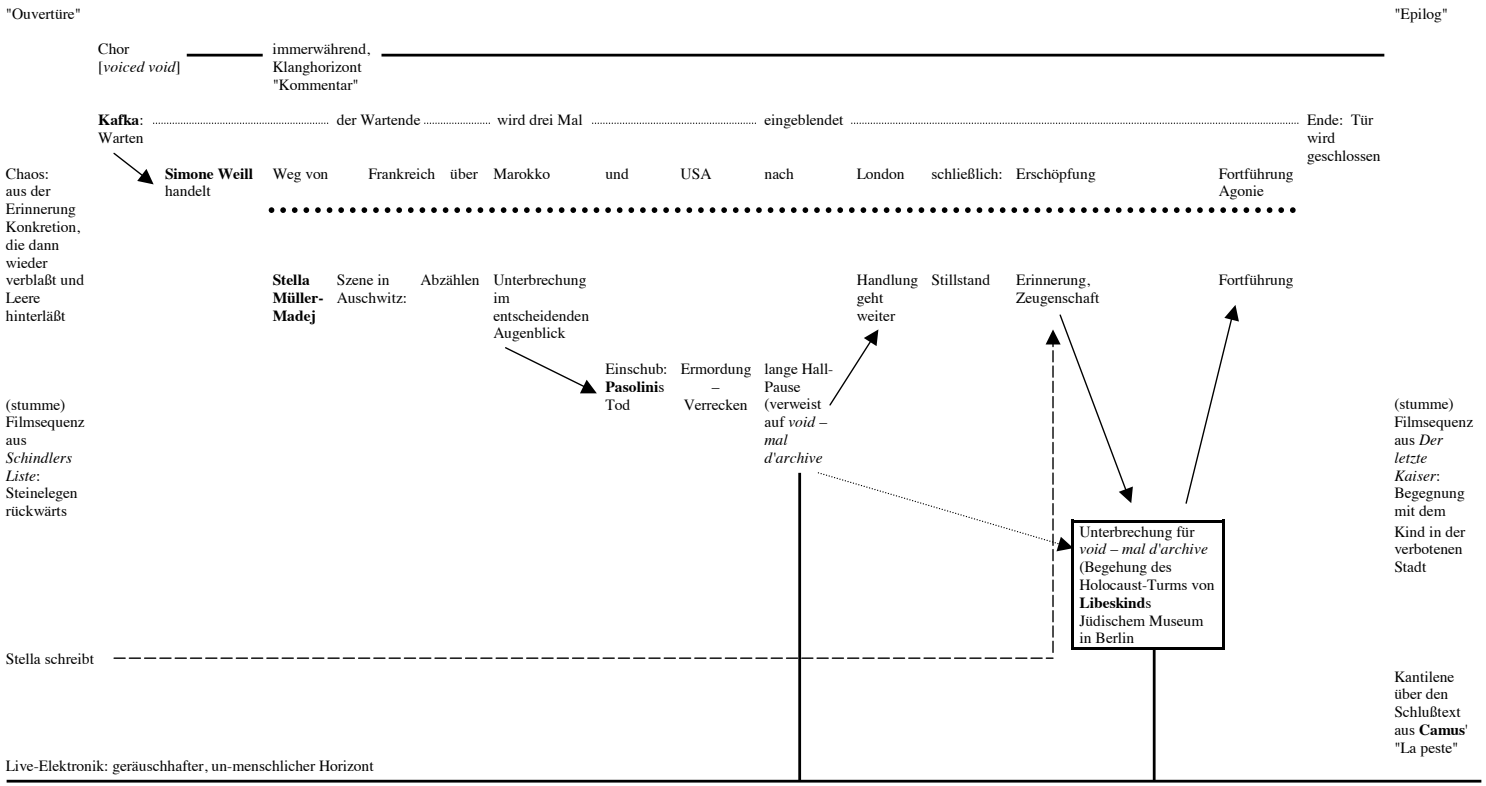


Abb. 1: Formplan von *void – Archäologie eines Verlustes*

druckend, es ist erst einmal ein Kunstwerk, das für sich spricht, und dann kann man noch weiter schauen, was alles dahinter steht."[5]

Mit dem Jüdischen Museum in Berlin verbindet Mahnkopf ein künstlerisches Schlüsselerlebnis. Bereits der Titel seines Musiktheaters, *void – Archäologie eines Verlustes*, ist von ihm inspiriert, denn „void" bedeutet Leere; und die „voids" sind jene „Leerräume", die das Gebäude durchziehen und ebenso sinnlich wie eindringlich-reflexiv an Judenverfolgung, Holocaust und den dadurch entstandenen Verlust gemahnen. Der Holocaust-Turm, ein leerer dunkler Turm, ist einer dieser „voids". Gleich mehrfach suchte Mahnkopf nach musikalischen Antworten auf Libeskinds Museumsbau, dessen asymmetrische Proportionen, schräge Wände und quere Balken sowie die Vermeidung jedweder klassizistischer Ideale ihn seit seinem ersten Besuch im Jahre 2000 faszinieren. 2002, kurz bevor die Arbeit an dem Musiktheater *void – Archäologie eines Verlustes* begann, komponierte er eine *Hommage à Daniel Libeskind*, in der er auf eine musikalische Entsprechung zur kühlen Expressivität und kühnen formalen Anlage des Jüdischen Museums zielte. Konkrete Klänge aus dem Jüdischen Museum haben in diese „Hommage" keinen Eingang gefunden, wohl aber fließen sie in die Oper ein.

Im Dezember 2002 machte Mahnkopf Tonaufnahmen im Holocaust-Turm des Jüdischen Museums und in einem weiteren „void", in dem die Installation *Fallen Leaves* („Gefallenes Laub") des israelischen Künstlers Menashe Kadishman (*1932) zu sehen und zu hören ist. Diese Installation besteht aus über 10 000 scheinbar willkürlich übereinander geschichteten Eisenplatten, in die individuelle schreiende Gesichter geschnitten sind. Sie ist begehbar, und die Bewegungen auf den Eisenplatten verursachen klirrende, reibende und scheppernde Geräusche, die in diesem „void" stark nachhallen und eine ganz eigene Klangwelt von durchdringender Intensität erzeugen. Wenn Libeskind eine Vollendung der Schönberg-Oper *Moses und Aron* durch seinen Museumsbau postuliert, dann verweist das in erster Linie auf seine eigene Imaginationskraft. Eine sinnfällige Realisierung dieser Vorstellung zeigt sich am ehesten in jenem „void" mit Kadishmans (Klang-)Installation. Nicht nur, dass die von den Schritten der Besucher auf den „Eisengesichtern" hervorgerufenen Geräusche unmittelbar ans Existenzielle gemahnen, auch hängen die sich bildenden Klangkonstellationen vom Zufall ab und sind permanentem Wandel unterworfen: je nach Stärke der Schritte, Schichtung der Platten, die sich wiederum durch die Bewegungen auf ihnen ständig verändert, und Anzahl der Begehenden oder auch Momenten der Stille, wenn niemand die Platten betritt. Diese Klänge können durchaus als Musik verstanden werden – und wollte man sie zu Schönbergs unvollendet gebliebener Oper in Beziehung setzen, so würde sich dieser „3. Akt" auf radikale Weise vom zeitlichen und musikalischen Kontext der Schönbergschen Komposition abheben. In Anbetracht des extremen Ausdrucksgehalts der letzten darin vertonten Worte (am Ende des 2. Aktes) – „O Wort, du Wort, das mir fehlt!" – erscheint dies aber denkbar, zumal sich auch inhaltliche Verbindungen zu *Moses und Aron* herstellen lassen. Moses' letzte Worte sind nicht nur ein verzweifelter Ausruf im Konflikt mit Aron. Vielmehr lässt sich dieser Satz über die Handlung der Oper hinaus als Ausdruck der Sprachlosigkeit angesichts der Vorahnung künftiger Schrecken deuten. Schönberg schrieb *Moses und Aron* zwischen 1930 und 1932 und somit zwar noch vor der Machtübernahme der Natio-

5 A. a. O.

nalsozialisten in Deutschland. Längst hatte er sich aber wieder eingehend mit seiner jüdischen Identität auseinandergesetzt, und auch mit dem bereits vor der NS-Herrschaft weit verbreiteten Antisemitismus hatte er schmerzliche Erfahrungen machen müssen, etwa 1921 mit dem sogenannten „Sommerfrischen-Antisemitismus" in Österreich.[6]

Will man dieser Assoziationskette folgen, so würde Claus-Steffen Mahnkopf, indem er die Klänge von Kadishmans Installation *Fallen Leaves* in *void – Archäologie eines Verlustes* aufgreift, untergründig auch an *Moses und Aron* anknüpfen. Seine Tonaufnahmen aus dem Jüdischen Museum verarbeitete er im Experimentalstudio des SWR in Freiburg, wo er sich seit 2001 mit Elektroakustik und Live-Elektronik beschäftigte. Das Stück, das er daraus entwickelte, abstrahiert künstlerisch von der Holocaust-Thematik, ohne in Betroffenheitsästhetik zu verfallen. Es trägt den Titel *void – mal d'archive* und markiert den Ausgangspunkt des gesamten Opernprojekts: „Es ist das erste Stück, weil es einerseits am einfachsten zu realisieren war. Andererseits ist es durchaus auch ein Kernpunkt des Musiktheaters, und ich kann mir sehr gut vorstellen, diese Klänge einzublenden, das ganze Stück oder Ausschnitte daraus. Sofern das Stück ganz erklingt, würde das aber auch bedeuten, dass noch etwas anderes parallel läuft. Ich stelle mir vor, dass diese Musik aus den Lautsprechern kommt, und zwar wie aus großer Ferne. Verlust hat auch etwas mit Ferne zu tun, nicht nur mit Deutlichkeit oder Undeutlichkeit, sondern schlicht und einfach auch mit räumlicher Ferne. *Mal d'archive* ist der Titel eines Buches von Jacques Derrida. Gemeint ist ein Archiv, in das kulturelle Gedächtnisinhalte hineingeschrieben werden. *void – mal d'archive* ist oktophonisch konzipiert, es ist eine Raum-Klang-Komposition, in der außer drei Oboentönen keine instrumentale Musik vorkommt, es geht mir dabei vor allem um Raumwirkungen. Als ich die Klänge im Studio montiert habe, beschloss ich aber, an einer Stelle die Idee der Transzendenz, der Hoffnung, sozusagen eine humane Dimension aufscheinen zu lassen. Oboe und Cello sind für mich vox-humana-Instrumente, und ich brauche für einen Moment dieses Andere."[7] (Abb. 2)

Stark bedrängende Klänge erinnern in *void – mal d'archive* mitunter an knallende Schüsse, schlagende Türen und verzerrte Peitschenhiebe, womit sich Mahnkopf auf dem schmalen Grat zwischen außermusikalischen Assoziationen (an Gewalt und Konzentrationslager) und Abstraktion bewegte. Mitten hinein in diesen bizarren Klangraum öffnet sich „dieses Andere", die besagte „humane Dimension", wie ein Lichtschacht, der sich aber unweigerlich wieder verschließt.

6 Vgl. dazu Harald Waitzbauer, *Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis*, in: *Arnold Schönberg und sein Gott*, Bericht zum Symposium 26.–29. Juni 2002, Bad Vöslau 2003, S. 14–26.

7 Claus-Steffen Mahnkopf im Gespräch mit dem Autor (April 2011).

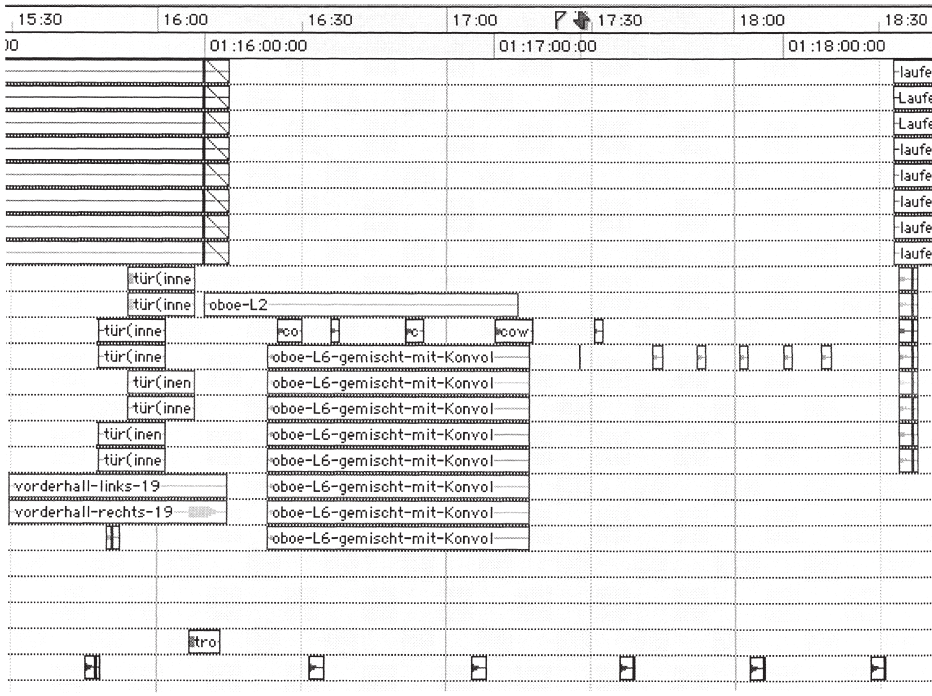


Abb. 2: Ausschnitt aus Verlaufsskizze von *void – mal d'archive*

III.

Bleibt die „humane Dimension" in *void – mal d'archive* eine Episode, so wird sie in dem zwischen September 2003 und März 2007 entstandenen – und im April 2008 in München uraufgeführten – *humanized void* stark fokussiert. Dieses Orchesterstück taucht partiell in historische musikalische Schichten ein, die Mahnkopf aber für sich umdeutete: „Mir liegt nichts an der Vergangenheit, um diese als Vergangenheit zu beschwören, mit ihr lustvoll umzugehen oder sie als Sprache zu pflegen. Mein Ziel ist vielmehr solche Vergangenheit als radikale Gegenwart."[8]

Ein maßgeblicher Ausgangspunkt für *humanized void* waren *Symphonie-Fragmente* Alban Bergs, auf die Mahnkopf in den 1990er-Jahren stieß und die ihn seitdem nicht mehr losließen. In Bergs Passcaglia-Fragment samt Entwürfen von 1911 und Skizzen zu einer Symphonie von 1913 dokumentiert sich sein (gescheiterter) Versuch, eine „atonale" Symphonie zu komponieren. (Das *Passacaglia-Fragment* wurde erst 1999 von Christian von Borries aus dem Particell bearbeitet und am 10. Juli desselben Jahres von den Berliner Symphonikern unter seiner Leitung uraufgeführt.) In einem Brief an Schönberg vom 9. Juli 1913 deutete Berg seine Pläne an, bekannte aber auch, dass er wohl vor allem dem Wunsch seines

8 Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, S. 39.

(ehemaligen) Lehrers nachzukommen trachtete: „Wenn ich in den letzten Monaten so viel und stark an die Ausführung einer Symphonie dachte, so geschah es sicherlich größtenteils, weil ich das, was ich noch unter Ihnen, lieber Herr Schönberg, gearbeitet hätte, wenn Sie in Wien geblieben wären, nachholen wollte, weil ich Ihre Worte, ‚Jeder ihrer Schüler sollte auch eine Symphonie geschrieben haben', befolgen wollte."[9] (Abb. 3)



Abb. 3: Ausschnitt aus *Symphonie-Fragment* von Alban Berg

Obwohl Bergs *Symphonie-Fragment* letztlich nur einen geringen Teil der Musik in *humanized void* ausmacht, lud Mahnkopf es mit einer weit reichenden symbolischen Bedeutung auf – denn zumal die Wiener Moderne, der ja auch Berg zuzuordnen ist, wurde über Gustav Mahler und Arnold Schönberg, aber auch über Sigmund Freud stark von jüdischen Kulturschaffenden und Wissenschaftlern geprägt. Schönberg und Freud mussten emigrieren; viele andere wurden, sofern sie das sogenannte Dritte Reich noch erlebten, von den Nationalsozialisten verhaftet und ermordet. Berg war zwar nicht unmittelbar von Verfolgung betroffen,

9 Schoenberg Collection, Library of Congress, Washington D. C.

verfemt war seine Musik unter der nationalsozialistischen Herrschaft aber schon. Erbittert bekämpft wurde sie zumal im konservativen Wien – wie die des gesamten Schönberg-Kreises – indes bereits Jahrzehnte zuvor, spätestens seit dem Durchbruch zur „Atonalität" in den Jahren 1908–1910.

Im Kontext seiner Oper *void – Archäologie eines Verlustes* repräsentiert *humanized void* für Mahnkopf die „humanisierte Kultur", aber auch die zerstörte „klassische" Musikkultur. Zugleich knüpfte er mit der Verarbeitung der „Symphonie-Fragmente" Bergs unmittelbar an die Musik der „Zweiten Wiener Schule" an, deren Komponisten paradigmatisch Innovationskraft mit Traditionsbewusstsein und höchsten ethischen Ansprüchen verbanden. Wie tief sich persönliche Erlebniswelt und „Zeitgeist" im Denken von Schönberg, Berg und Webern – gerade beim Durchbruch zur Atonalität um 1908–1910 – durchdrangen, bezeugt etwa ein (nicht abgesendeter) Rechtfertigungsbrief Bergs vom Juli 1910 an seinen späteren Schwiegervater Franz Nahowski: „Ich leugne nicht, dass ich nervös bin, das heißt, dass meine Nerven sensitiv, leicht empfindlich und für die feinsten Eindrücke empfänglich sind; gehöre ich doch einer Generation an, die in der Epoche des Dampfes und der Elektrizität geboren wurde, und wie könnte der anders als nervös sein, der Millionen alter Gehirnzellen, aufgespeicherte veraltete Eindrücke zerstören muss; denn er muss jeden Augenblick, wenn er sich ein Urteil bilden will, abgetane Grundsätze sorgsam ausscheiden."[10]

Dass das Vordringen in die noch „fremde" Sphäre der „Atonalität", mit der Schönberg, Berg und Webern „feinste Eindrücke" und seelische Regungen hörbar machen wollten, auch unvollendete Werke und Fragmente zeitigte, überrascht angesichts der damit vollzogenen Zäsur in der Musikgeschichte nicht. Doch diese Fragmente sind ebenfalls relevant, da sich in ihnen ein Einfrieren im historischen und biographischen Moment offenbart, ja, sie verweisen darauf, dass der Mensch – wie es Winfried Zillig anhand Schönbergs Oratorien-Fragment *Die Jakobsleiter* formulierte – „angesichts der Beschränkung dem Ewigen gegenüber immer nur eine unvollkommene Antwort geben könnte."[11] Das Fragment lenkt den Blick auf komplexe künstlerische Entwicklungsprozesse und individuelle Extremsituationen, und durch seine Identität als „Zwischenstadium" birgt es eine ganz eigene Spannung – auch und gerade wenn, wie im Falle von Bergs *Symphonie-Fragmenten*, im Ringen um Gestaltungskriterien die Gründe für Nichtvollendung zu suchen sind.

Indem Mahnkopf diese Fragmente aufgriff, dokumentierte er seine Identifikation mit dem schöpferischen Ansatz der Komponisten der „Zweiten Wiener Schule" und seine tiefe Verbundenheit mit deren geistiger Haltung, auch hinsichtlich ihrer Stellung in der Gesellschaft. Zwar ist von schroffer Ablehnung seitens Publikum und Kritik, wie sie Schönberg, Berg und Webern entgegenschlug und sich in „handfesten" Skandalen entlud, heute nur noch wenig zu spüren; an die Stelle der Ablehnung ist aber eine weit verbreitete Gleichgültigkeit getreten, für die Mahnkopf zumal das ökonomisch-gesellschaftliche Umfeld verantwortlich macht: „Der materielle und organisatorisch-logistische Wohlstand konnte den Zerfall der Neuen Musik nicht aufhalten. Ich beschränke mich nur auf den vielleicht wich-

10 Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, hg. v. Helene Berg, München/Wien 1965, S. 50. Zum kulturgeschichtlichen Kontext des Durchbruchs zur Atonalität siehe auch Egbert Hiller, *Entrückung, Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern* (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Bd. 4), Wien 2002.

11 Vorwort der Partitur zum Oratorien-Fragment *Die Jakobsleiter*, hg. v. Winfried Zillig.

tigsten Aspekt: dass die Autonomie und damit die Ernsthaftigkeit der künstlerischen Arbeit von zwei Mechanismen jetzt schon fast zur Gänze ausgehöhlt wird, dem des ökonomischen Neoliberalismus, wonach die meisten Verlage nur noch finanziell oder karrieristisch denken, Komponisten als Stars und nicht als integre Künstler aufbauen, wobei das Konzertleben und die Presse dem weitgehend folgen, und – schlimmer noch – dem der totalen Unterwerfung unter die Prinzipien der unterhaltungssüchtigen Medienwelt, die Spaß und Entertainment wünscht und ernsthafter künstlerischer Arbeit die Gurgel zudrückt."[12]

Davon beirren oder von seinem Weg abbringen lässt sich Mahnkopf indes nicht. Mit *humanized void* schuf er ein Werk, das auch diesen drohenden Verlust indirekt thematisiert und zugleich als eine Liebeserklärung an Berg gelten darf: an den Komponisten des 20. Jahrhunderts, dem er sich nach eigenem Bekunden (siehe oben) am nächsten fühlt und von dem aus er im Sinne einer entwickelnden Variation einen inhaltlichen (keinen chronologischen) Bogen zur Musik der Gegenwart spannt – zu seiner Musik, sieht er sich doch als Vertreter einer „Zweiten Moderne" an, dessen Klangsprache trotz hohem Reflexionsgrad bezüglich musikgeschichtlicher Phänomene und Entwicklungen ganz in der Jetztzeit wurzelt und auf die Zukunft gerichtet ist. Überbrückt wird die Kluft zu Bergs Zeit, so Mahnkopf, „weniger im Sinne einer Zeitreise, eher in dem eines Traumes verschiedener und verschieden präsentierter Erinnerungsfetzen. In den letzten 100 Jahren ist vieles verschwunden und zerstört worden. Eine Ahnung von dem zu geben, was uns verloren gegangen ist, ist der poetische Ort dieser Komposition, die unsere eigene Vorgeschichte wie durch ein trübes Auge hindurch zu vergegenwärtigen sich bemüht (…) Das Particell-Material wurde auf die Gesamtlänge von *humanized void* zerdehnt und in meine eigene Musiksprache derart fein integriert, dass zunächst davon nichts zu hören sein wird. Nur ab und zu – vielleicht zu etwa einem Zehntel – tritt das Bergsche Material, Motive, Akkorde etc., schemenhaft, wie in einem Traumbild, in den Vordergrund."[13]

Angelegt ist *humanized void* in mehreren „Schichten", die in dem ausgedehnten Werk alternieren, sich kreuzen und queren und zu einem dichten, den orchestralen Raum voll ausreizenden und bis ins kleinste Detail akribisch ausgestalteten Klangorganismus formieren. Abgeleitet sind diese Schichten zum einen von Bergs *Symphonie-Fragmenten* – „Symphonie" und „Passacaglia" –, und zum anderen von den „voids" als Kerngedanken von *void – Archäologie eines Verlustes*. Durchdrungen wird dieses Grundgerüst von flankierenden Klangkomponenten, die Mahnkopf ins orchestrale Gewebe einpflanzte und von ihm als „Tutti", „Berg-Zitat" oder „Verschmutzung" charakterisiert werden. Prägnant ist besagtes „Berg-Zitat", das eben nicht den *Symphonie-Fragmenten*, sondern der Nummer 3 („Marsch") seiner *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914/15) entstammt, und zwar handelt es sich um einen Hammerschlag, zu dem Berg selbst wiederum vom fulminanten Hammerschlag aus Gustav Mahlers *Sechster Symphonie* angeregt wurde. Solcherart schlug Mahnkopf spitzfindig den Bogen von den *Symphonie-Fragmenten* zu den *Drei Orchesterstücken* op. 6, die Berg nach dem Scheitern seines Sinfonieplans in Angriff nahm. Sticht dieser Hammerschlag, der in „void 1" als skulpturales Menetekel in die „Leere" hineinragt, durch seine Markanz („großer Holzhammer auf Resonanzkiste" in vierfachem forte) stark hervor, so sind andere Refe-

12 Claus-Steffen Mahnkopf im Gespräch mit dem Autor (April 2011).
13 A. a. O.

renzen ganz ins Subtile entrückt, etwa der für Berg wichtige Ton *h* (etwa in *Wozzeck*), der in „void 3“ in seinen „spektralen Eigenschaften“ aufscheint, oder wenn versprengte Motive aus dem Berg-Zitat als spiralförmige Fetzen der Erinnerung aus der Ferne aufleuchten (Abb. 4 und 5).

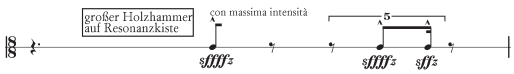
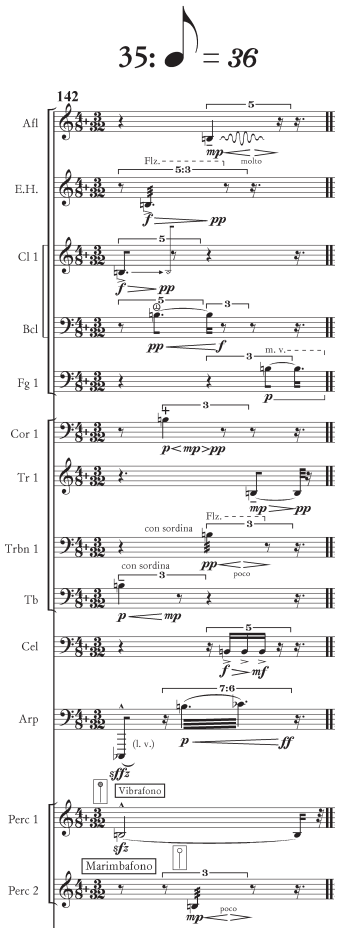


Abb. 4: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, aus: „void“ 1, T 31



Zwar werden die wuchernden, sich impulsiv auffächernden oder wie scheu in sich zusammenziehenden klanglichen Transformationen und Mutationen vom Bergschen Material innerviert, im Gegenzug sind diese Prozesse jedoch nicht von ihm abhängig. Sie entfalten sich vielmehr homogen aus sich selbst heraus – wenn plane und fahle Klangflächen sich unter Intensitätszunahme aufrauen und wieder einebnen, wenn harsche Rhythmus- und Dynamikwechsel klangselige Zustände auflösen, wenn gestische Momente und Signale (etwa die Posaune in „Symphonie 5“, T 100/101) in urgrundartiges perkussives „Rauschen“ einmünden (Abb. 6).

Abb. 5: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, aus: „void“ 3, T 142, Ausschnitt



Abb. 6: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, T 100 f., Posaune 1

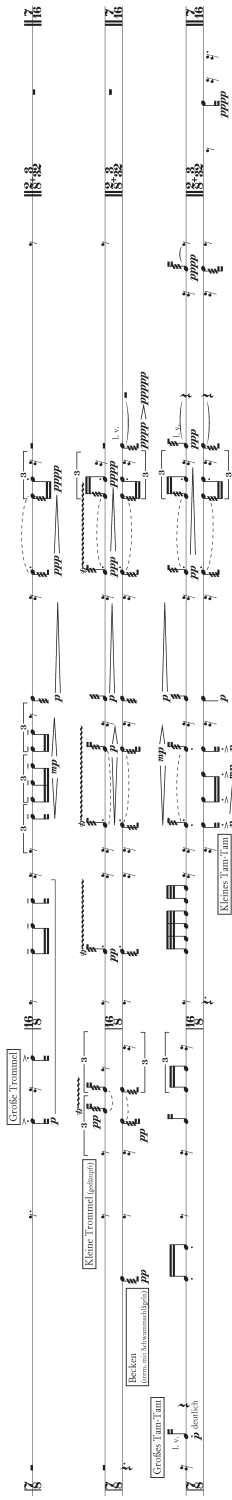


Abb. 7: Claus-Steffen Mahnkopf, *humanized void*, aus: „void" 2, T 90 ff., Schlagzeug

Oder wenn fließende Bewegungen durch pulsierende Unruheherde in produktives Stocken geraten, wenn Verlorenheit in schier endloser Weite sich in dialektischer Spannung in die bizarre Zerrissenheit wüster Klangbaustellen verwandelt, wenn Perspektiven sich jäh verändern und die Farbkraft eines wolkenlosen Himmels im aufgewühlten Meer (der Klänge) zersplittert. Mahnkopfs *humanized void* ist sehr bildhafte Musik, ohne illustrativ zu sein oder sich tonmalerisch-programmatisch anzubiedern. Sie spricht ganz für sich – wenngleich die (nicht voneinander zu trennenden) Grundpolaritäten der Tonkunst wie Struktur und Sinnlichkeit, Bindung und Freiheit, Ratio und Gefühl auf die Dichotomie von „reinem" Klang und seiner reflexiv-semantischen Durchdringung übertragen sind. Durchzogen ist das Werk denn auch nicht nur von einem Netz struktureller, sondern auch von hintergründig korrespondierenden (inhaltlichen) Beziehungsebenen – so wirkt der Hammerschlag aus „void 1" wie ein Erdbeben, dessen seismographische Schwingungen sich in „void 2" erneut bemerkbar machen (Abb. 7). Überhaupt sind die „voids" und „semivoids" jene Orte der „Leere", die, schwarzen Löchern gleich, als „unsichtbare" Kraftfelder der Komposition fungieren. Diese räumlichen Charakteristika sind in klanglicher Abstrahierung in *humanized void* eingegangen. Sie verknüpfen sich mit Bergs *Symphonie-Fragmenten* zu einem Komplex, in dem die „historische" Klangwelt Bergs wie selbstverständlich in Mahnkopfs Tonsprache kondensiert. Gerade die sachte Verlebendigung der *Symphonie-Fragmente* rückt zudem doppelbödig eine existenzielle Grundeigenschaft des Klangs ins Bewusstsein – seine Vergänglichkeit, impliziert Musik doch als Zeitkunst schlechthin bereits im Moment ihres Entstehens ihren eigenen „Verlust", ihr Vergehen. Hier schließt sich auch der Kreis zu den „voids", deren Hervorhebung über die „räumlichen" Aspekte hinaus auf die profunden geistigen Dimensionen von *humanized void* deutet: „Keine Frage beschäftigt mich seit 2000 so sehr wie diejenige, wie eine Musik ‚post Auschwitz' klingen sollte: ‚post' im doppelten Sinne; eine Musik, die das Unaussprechliche fühlbar macht, dem Vergessen entgegenarbeitet, und zugleich eine, die den Weg zu einer Öffnung für einen versöhnten Zustand nicht versperrt. All meine musikalische Arbeit ist auf dieses Ziel gerichtet."[14]

14 Mahnkopf, *Die Humanität der Musik* (Anm. 8), S. 26.

Wie die Einbindung von *humanized void* in *void – Archäologie eines Verlustes* letztlich aussehen wird, ist noch nicht klar, da die Oper erst im Entstehen ist. Beispielhaft ist in dem Stück Mahnkopfs Absicht verwirklicht, im Rahmen dieses Projektes einerseits Werke zu schreiben, die sich als absolut eigenständig behaupten können, die aber andererseits musikalisch und inhaltlich mit der Oper eng zusammenhängen. Nun kann ein Orchesterstück, sofern es nicht ins Plakative entgleitet, „Inhalte" kaum eindeutig zum Ausdruck bringen. Das zentrale Sujet der geplanten Oper, „Leere", „Verlust", „Abwesenheit", „Löcher der Existenz", kommt aber, analog zu Daniel Libeskinds „voids" im Berliner Jüdischen Museum, in *humanized void* in instrumentalmusikalischer Abstraktion eindringlich zur Geltung: „Ich glaube, und das ist auch wieder ein Ausdruck der deutsch-österreichischen Tradition, dass die Musik selber sprachfähig ist, dass sie in der Lage ist, etwas auszudrücken, was nur sie ausdrücken kann auf einer Tiefendimension. Ich versuche mit meiner Musik immer den gesamten Menschen anzusprechen zwischen Geist, Intellekt, Reflexionsvermögen, Seele, Psyche und Motorik."[15]

IV.

Um dieses Ziel zu erreichen, bezieht Mahnkopf in *void – Archäologie eines Verlustes* ein breites klanglich-akustisches Spektrum ein. Vordergründig ist die Musik zu dem Opernprojekt in drei Klangbereiche aufgeteilt: Stimme/Gesang, Geräusch/Elektronik und „tonhöhenbezogene Instrumentalmusik". Die Sphäre des Gesangs, der Stimme, soll den Menschen in den vielfältigen Facetten seiner körperlich-leiblichen Erscheinung versinnbildlichen. Zum Tragen kommt dieser Aspekt vor allem in dem Vokalsextett *void – un delitto italiano* („ein italienisches Verbrechen") von 2009, das sich um den italienischen Filmregisseur und Dichter Pier Paolo Pasolini dreht: „Das ist eigentlich die Todesszene. Auf der Bühne stirbt keine Jüdin oder kein Jude, sondern es stirbt Pasolini, das heißt, hier findet eine Verschiebung statt. Pasolini hat eine Stellvertreterfunktion, aber auch einen Zeitbezug, denn es geht mir nicht nur um den Kulturbruch der Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft. Pasolini fasziniert mich aus zwei Gründen: erstens seine Ermordung, diese Meuchelszene, deren ganze Umstände, das ist an sich schon, wenn man wollte, Thema für eine ganze Oper. Zweitens steht Pasolini für mich als Figur für einen äußerst vielseitigen und extrem politischen Künstler, der das Gewissen einer ganzen Kultur und einer bestimmten Geisteshaltung repräsentiert. Er war Kommunist, natürlich, er war streitbar und wurde trotzdem verehrt, und dann seine Ermordung 1975. Um 1975 herum war der Intelligenz klar, dass die soziale Revolution, die kulturelle Weltrevolution im Anschluss an die 68er, gescheitert ist und diese Chance nicht noch einmal kommt. Die sensiblen Künstler mussten auf diese Erkenntnis reagieren, und insofern geriet Pasolinis Tod für mich zum Symbol des Endes dieser sozialen Utopie. Ich sage das nicht aus Häme oder weil ich konservativ und reaktionär bin, sondern das ist auch ein Teil der Trauer, des Verlustes dieser Dimension. Wir wissen zwar heute, dass es mit dem Kapitalismus so nicht weitergehen kann, aber die Vision, die

15 Claus-Steffen Mahnkopf im Gespräch mit dem Autor (April 2011).

marxistische Vision, die man damals hatte, wird man heute in der Form unmöglich wieder auferstehen lassen können, wir brauchen andere Lösungen."[16]

Ausgangsmaterial für das Vokalsextett war die Nachstellung der Ermordung Pasolinis in Marco Tulio Giordanas Film *Pasolini. Un delitto italiano*. Überhaupt werden die verschiedenen Materialien auf sehr differenzierte Weise in *void – Archäologie eines Verlustes* verarbeitet. Von Samuel Beckett etwa fließen keine konkreten Texte ein. Vielmehr dient Mahnkopf der Formplan von *Warten auf Godot* als Inspirationsquelle für die formale Struktur des Musiktheaters. Aus Albert Camus' berühmtem Roman *Die Pest* geht der Schluss in Form einer Kantilene ein; von Stella Müller-Madej sind es Worte aus *Das Mädchen von der Schindler-Liste. Aufzeichnungen einer KZ-Überlebenden* – sie sollen ins Abstrakte gewendet, geschrien und elektronisch verzerrt werden. Von Franz Kafka erscheinen Sequenzen aus der Erzählung *Vor dem Gesetz*, von der französischen Philosophin Simone Weil wird aus deren Aufzeichnungen und Briefen zitiert, und dem Chorstück *voiced void* liegen hebräische Texte, unter anderem aus dem Talmud, zugrunde.

So vielfältig die Materialien sind, so vielschichtig fallen auch die Formen der Verwendung aus, nicht zuletzt im Hinblick auf die Behandlung und Vertonung der Texte: „In der Oper arbeite ich mit verschiedenen Möglichkeiten der Textbehandlung: Es gibt tatsächlich traditionelle Textvertonung, es gibt aber auch gesprochene Texte, so wie in einer Art Lesung, und eingeblendete Texte. Die Bandbreite im Umgang mit dem Wort ist groß, je nachdem, wie ein bestimmter Text wem in welcher Konstellation zugeordnet ist, welche Funktion er hat. Aber: Selbst wenn ich einen Text vertone, ist immer noch die Frage, wie ich das mache: Vertone ich ihn eins zu eins, vertone ich ihn linear, also Wort für Wort, oder fange ich auch damit an, zu experimentieren."[17]

Zehn eigenständige Werke sind als musikalisches Material für *void – Archäologie eines Verlustes* vorgesehen. Die besagten drei Klangbereiche (Stimme/Gesang, Geräusch/Elektronik und „tonhöhenbezogene Instrumentalmusik") sind nochmal in fünf Werkgruppen mit je zwei Stücken untergliedert. Das – neben *humanized void* – zweite Orchesterstück trägt den Titel *void – kol ischa asirit* und wird im November 2012 in Stuttgart uraufgeführt. Es ist ein kürzeres, auf rhythmische Elemente konzentriertes Werk, dessen stringente Konstruktion von einer von Stella Müller-Madej in ihrem Buch *Das Mädchen von der Schindler-Liste* geschilderten Erschießungsszene im Konzentrationslager inspiriert ist. Wegen der Flucht einiger Häftlinge wird jede zehnte Frau im Lager erschossen.

> „Ein seltsames Raunen geht durch die Reihen, das Raunen eines Menschengewühls, einer bis zum Wahnsinn verängstigten Menge. Die Deutschen brüllen: ‚*Stillgestanden!*' Meine Zähne klappern, obwohl ich sie fest zusammenbeiße, sie klappern einfach. Jemand zieht mich so heftig zu sich, daß ich beinahe hinfalle. Mama schiebt mich auf ihren Platz. Irgend etwas passiert zwischen den Frauen, sie schieben und stoßen einander von einem Platz auf den anderen, jede in der Reihe versucht den Platz einer anderen einzunehmen. Jetzt wissen wir, was ‚*Dezimierung*' bedeutet: Ein Deutscher geht die Reihe entlang, zählt bis zehn und zieht jede Zehnte mit dem gekrümmten Griff seines Stockes am Hals heraus.
>
> Ich schaffe es nicht, auf Mamas Platz zu gelangen, sie sind bereits zu nah bei mir, ich beschließe, mich freiwillig zu melden, wenn Mama herausgezogen wird. Wozu soll ich ohne sie leben? Da ist zwar noch Papa, aber ihm bleibt Adam. Ich erinnere mich, wie sie sich einmal, noch im Ghetto, leise miteinander unterhielten.

16 A. a. O.

17 A. a. O.

Damals sagten sie, wenn einer von uns umkommt, gehen wir alle in den Tod. Das habe ich mir gut gemerkt. Ich versuche, Haß auf die beiden zu entwickeln, die uns in diese Situation gebracht haben, aber die Gedanken laufen mir davon. Es steht schlecht um uns, aber ich will leben, auch wenn ich hungrig, erschöpft und halb erfroren bin. Ich will nicht viel – nur leben.

Wieder bekomme ich einen Stoß. Ich glaube, nun ist es soweit. Nein, eine der Frauen hat mich zur Seite gestoßen, in ihren Augen steht der Wahnsinn. Noch bevor ich mich zur Wehr setzen kann, taucht wie aus dem nichts Hauptscharführer Landstorfer mit Gefolge auf. Er schreitet die Reihen ab, verlangsamt den Schritt, ich schließe die Augen, glaube schon, den Krückstock um den Hals zu fühlen. Ich halte den Atem an, vielleicht ersticke ich ja, vielleicht hört mein Herz auf zu schlagen, vielleicht sterbe ich hier, ganz von allein, an Ort und Stelle. Ich höre alles, ich höre es so deutlich, daß es schmerzt, es dröhnt in meinem Kopf. Ich blicke nicht auf, aber ich weiß, daß er stehengeblieben ist. Schnell, schneller, sonst trete ich aus freien Stücken aus der Reihe, ich halte es nicht mehr aus! Und plötzlich: *‚Rrraus!'* Jemand reißt mich am Arm, nicht am Hals. Ich öffne die Augen. Er zerrt die sich wehrende Frau, die mich im letzten Augenblick auf ihren Platz geschubst hatte, aus der Reihe. Die Frau schreit, das sei nicht ihr Platz und krallt sich an meinem Ärmel fest. Ich stehe da und rühre mich nicht. Landstorfer schlägt ihr mit der Peitsche über die Hand. Sie läßt mich los, stützt zu Boden, wälzt sich hin und her und schreit dabei fortwährend, das sei nicht ihr Platz.

Tränen laufen mir über das geschwollene Gesicht. Ich weine, weil ein paar Zentimeter über Leben und Tod entscheiden können. Ich weine vor Freude, daß sie meinen Platz wollte. Ich weine, weil in wenigen Minuten sie sterben wird und nicht ich. ‚Es ist ein Wunder, es ist ein Wunder', wiederholt Mama mit bebenden Lippen.

Nein, es ist kein Wunder, es ist die Angst, diese unmenschliche Angst; sie hatte sich verrechnet...

Als ich das Knattern des Maschinengewehrs vom Hügel hörte, wurde mir übel: ich glaubte, ich müsse mich übergeben. Stets werde ich das Gesicht dieser Frau vor mir sehen. Ich wollte das nicht. Es war mein Platz, eine andere starb für mich. Ergab das einen Sinn? Am Ende aber konnte auch ich heute oder morgen oder übermorgen umgebracht werden."[18]

Nun ist es aber keineswegs so, dass Mahnkopf dieses beklemmende Ereignis in *void – kol ischa asirit* („jede zehnte Frau") in vordergründig ebenso „beklemmende" Klänge transformiert. Er entrückt es stattdessen vollkommen ins Abstrakte, spiegelt das Geschehen aber auf höherer Ebene durch die Unerbittlichkeit der rhythmischen Strukturen wider. Das Orchesterstück ist genau zehn Minuten lang, zehn Impulse (Abb. 8) werden stoisch durchexerziert und symbolisieren das Abzählen der Frauen. Auch den tragischen Irrtum jener Frau, die Stella Müller-Madej von ihrem Platz stieß, in der Annahme, sich dadurch zu retten, fließt ein, indem die Musik schließlich beim neunten Schlag stockt und sich zum zehnten Schlag gleichsam hinüberwälzt – eine eindringliche Wirkung jenseits jeden Anflugs von Plakativität. Sachte umhüllt wird der Orchesterpart von einem Zuspiel, das wie eine Art Klangnebel die harsche Diktion in ein irreales „Licht" taucht.



Abb. 8

Das neben *void – un delitto italiano* zweite Vokalwerk, *voiced void* für Kammerchor (24 Stimmen), wird ebenfalls im November 2012 aus der Taufe gehoben. Im Vorwort dieser komplexen (einschließlich Vierteltönen und verschiedenen Abstufungen zwischen Spre-

18 Stella Müller-Madej, *Das Mädchen von der Schindler-Liste. Aufzeichnungen einer KZ-Überlebenden*, München 1998, S. 114 f.

chen, Flüstern und Singen), höchste Anforderungen an die Interpreten stellenden Komposition hebt Mahnkopf hervor, dass „die Ästhetik dieses Werkes nicht subjektorientiert" sei. „Die Klarheit des Textes steht im Mittelpunkt. Der Text soll mit dem Ernst eines ‚heiligen', sozusagen alttestamentarischen Hintergrunds dargeboten werden." Der solcherart geforderten Strenge und „Neutralität", die an die Funktion des Chores im antiken griechischen Theater erinnert, wird durch die konstruktive Strenge entsprochen, so im „Intermezzo", wo die sechs Soprane sich im Krebskanon bewegen (Abb. 9).

In der Gruppe der Geräuschkompositionen ist noch kein Stück niedergeschrieben. Das geplante *metallic void* für sechs Schlagzeuger und Live-Elektronik soll Inhumanität und Entfremdung zum Ausdruck bringen. Zudem ist ein Werk für Zahnbohrerklänge angedacht, das aber, laut Mahnkopf, nicht von dem amerikanischen Spielfilm *Marathon Man* (*Der Marathonmann*) (1976, Regie: John Schlesinger; Hauptdarsteller: Dustin Hoffmann) angeregt wurde (der Film thematisiert die NS-Vergangenheit und enthält eine Folterszene mit einem Zahnbohrer).

Ebenso harren auf dem Feld der Kammermusik noch beide Werke ihrer Entstehung, während in der Sphäre der Elektronik mit *void – mal d'archive* das erste Stück (siehe oben) existiert. Mit der Verarbeitung von konkreten Klängen aus dem Berliner Jüdischen Museum schwebte Mahnkopf in *void – mal d'archive* auch ein, wie seine Frau es nannte, „Requiem ohne Gott" vor – und gerade das Moment des Requiems erhielt jüngst für die gesamte Oper eine neue Bedeutung, da die jüdische Religionswissenschaftlerin Francesca Yardenit Albertini, die Frau des Komponisten, die konzeptionell an dem Projekt mitarbeitete, Ende März 2011 überraschend verstorben ist. *void – Archäologie eines Verlustes* gerät so auch zum Requiem für Francesca Yardenit Albertini, wobei der Requiemcharakter mit der Thematisierung von Auschwitz, Holocaust und dem Kulturbruch durch die nationalsozialistische Herrschaft korrespondiert. Bei der Reflexion über die Geschehnisse aus der jüngeren Vergangenheit geht es Claus-Steffen Mahnkopf aber auch um eine Betrachtung aus heutiger Sicht: „Die Grundidee ist, einem ganz speziellen Lebensgefühl von heute Ausdruck zu verleihen. Es geht mir nicht um eine Art von Geschichtsinterpretation oder um etwas Didaktisches: Was war damals? Es geht auch nicht um die Beschwörung oder die Trauerarbeit im engeren Sinne. Vielmehr spüre ich bei mir selbst, aber nicht nur bei mir, eine tiefe Ambivalenz im Verhältnis zu unserer fortentwickelten westlichen Kultur."[19]

Von der vielfach diagnostizierten Sinnentleerung in der modernen Medien- und Konsumgesellschaft setzt sich Mahnkopf denn auch künstlerisch bewusst ab. Auch wenn er bei sich selbst eine Wandlung vom „Komplexismus" zum „Postkomplexismus" konstatierte, so entwickelt er mit *void – Archäologie eines Verlustes* gleichwohl ein hoch komplexes Werk, dessen inhaltliche Dimensionen von den Klängen nicht lediglich kommentiert oder illustriert werden, sondern die sich in der Konstruktion der Musik selbst niederschlagen – bis hin eben zu dem Phänomen, dass der thematisierte „Verlust" sich strukturell in einer „Architektur des Verlustes" widerspiegelt, indem die Substanz der Einzelwerke für ihre Einbindung in die Oper reduziert, aufgebrochen und durchkreuzt wird. Dass sich nach jetzigem Stand noch kein Opernhaus gefunden hat, dessen Verantwortliche gewillt sind, *void – Archäologie eines Verlustes* zu realisieren, wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die (deutsche) Kultur-

19 A. a. O.

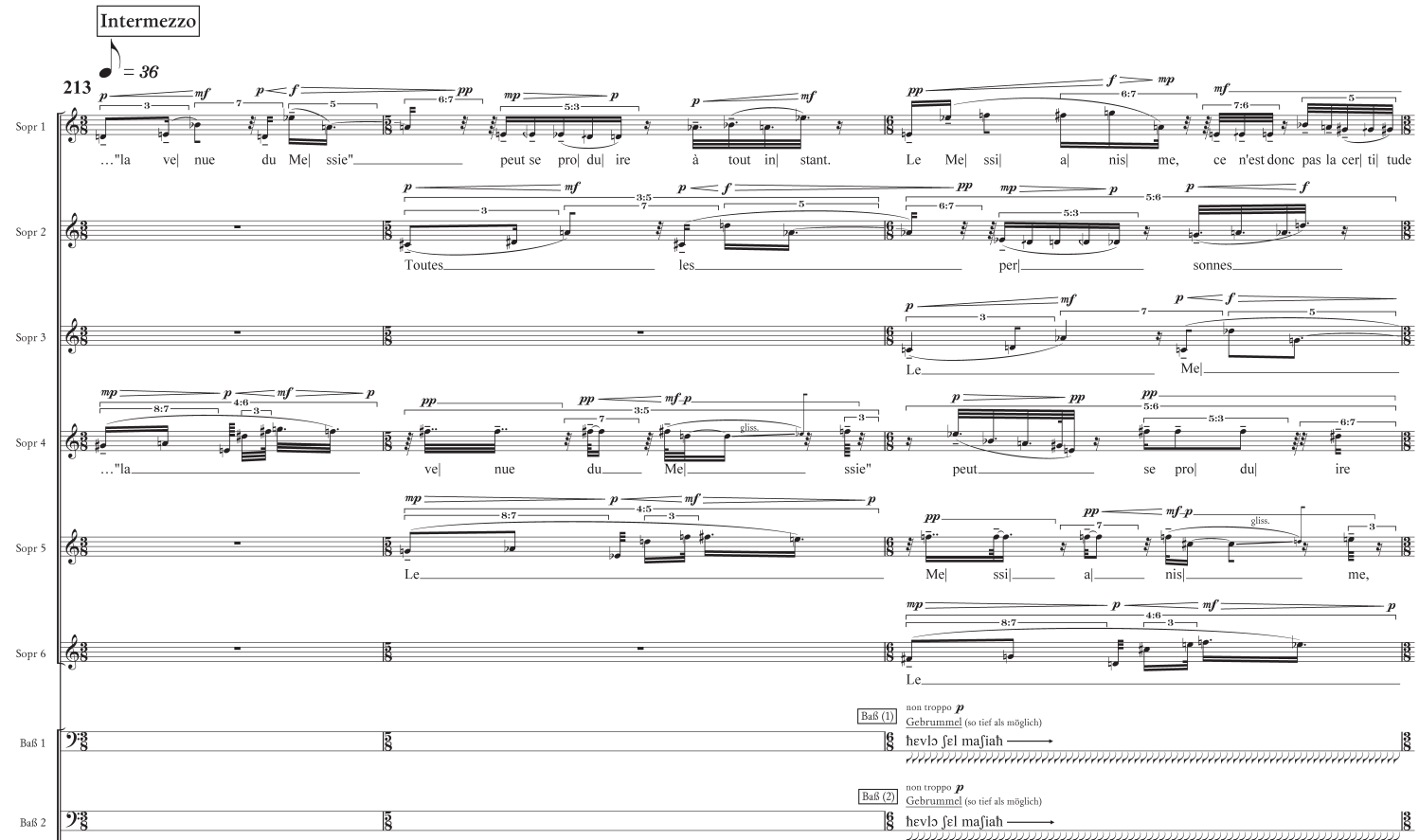


Abb. 9: Claus-Steffen Mahnkopf, *voiced void* , T 213 ff.

landschaft und die in ihr sich abzeichnenden Verluste; nicht zuletzt des Verlustes an Mut, ungewöhnlichen, abseits gängiger Operndramaturgie angesiedelten Projekten nicht nur in der engen Nische des Experimentallabors eine Chance zu geben: „Dahinter steht bei mir etwas ganz Prinzipielles. Ich habe in meinem Buch *Kritische Theorie der Musik* einen Text über das zeitgenössische Musiktheater geschrieben und bin immer noch der Auffassung, dass die Literaturoper oder eine Form der Oper, in der noch einmal die großen Affekte, also Liebe und Tod, dargestellt werden, nicht mehr unsere Aufgabe sein kann. Weil wir erstens solche Opern aus der Geschichte en masse haben, und das sind Meisterwerke; zweitens werden diese großen Themen weiterhin von der Kulturindustrie bzw. vom Film abgedeckt, und da können wir überhaupt nicht konkurrieren. Wenn wir aber ein Opernhaus betreiben mit einem derart großen Aufwand, Orchester, Chor, das Haus – die Oper ist die teuerste Kulturinstitution, die es überhaupt gibt –, dann sollten dort auch gesellschaftliche Themen verhandelt werden, die brisant und wichtig sind, und ich glaube, in *void – Archäologie eines Verlustes* greife ich ein solches Thema auf.“[20]

20 A. a. O.

II

Lieber Claus-Steffen,

anbei mein Text. Was hältst du davon?

Jetzt fehlt nur noch die Einleitung. Wie soll ich beginnen? Soll ich beginnen mit 1997, unserem ersten Kontakt? Chronologisch wäre das so richtig. Und dann 1998, dann 1999 und so weiter?

Soll ich dann aufzählen, was der Reihe nach entstand? Cage, Complexity, Musical Morphology, Foundations, Electronics etc., Humanität, Klaus Huber, Digitalisierung … Soll ich dann noch die vielen Projekte erwähnen, Ideen (konkrete und gesponnene), deine Pläne und immer neue Planungen, ja Lebens- und Werkpläne bis zu deiner Pensionierung hoch- und hinausgerechnet? Leider habe ich das nicht aufgezeichnet und mein Erinnerungsvermögen schwächelt. Zurück- und hochrechnend komme ich auf bestimmt 2000 + x Telefonate mit dir. Dazu kommen wohl ebenso viele Mails, die meisten davon knappe Sachmails bzw. nüchterne Kurzkommentare zu Mail-Anhängen mit Texten und Textentwürfen (die habe ich noch, sofern sie nicht zu konkreten Büchern gehörten, wohlweislich aufbewahrt in einem Ordner mit deinem Namen). Der telefonische Austausch ist bis heute aber mehr unsere Sache als der Mailverkehr. Während der Publikationsphasen täglich, ansonsten sowieso alle zwei Tage (werden es mal drei oder vier, dann fehlt fast was). Dein kurzes „Ja", wenn ich dich anrufe, oder ein hin und wieder schmeichelndes „Mein Verleger …" war und ist dann die Ouvertüre zu einem in der Regel langen Gespräch voller laufender und werdender Projekte. Ich liebe Projekte! Und ich liebe es noch mehr, wenn aus diesen Projekten etwas wird. Projekte sind Gedankenreisen. Und die mit dir waren und sind vor allen Dingen immer eines: konkret und berechenbar. Auf deiner editorischen life-line, die ich als Diagonale von unten links nach oben rechts sehe, steht seit Jahren ganz oben dein abschließendes Lebenswerk. Davor kommen zunächst: 2013, 2014, 2015 usw.

Oder soll ich beginnen mit: Cage: dein Frontalangriff gegen die „Neue Musik-Seilschaften", der große Krach, meine Beinahe-Enthauptung als Verleger? Mit glücklicher Ehrenrettung durch Josef Anton Riedl. Oder mit Peter Niklas Wilson: Complexity und Testosteronüberschuss? Deinem Postulat der Zweiten Moderne? Dekonstruktivismus? Lachenmann? Oder ganz prosaisch mit unserer Fahrt zum Darmstädter Bahnhof gegen eine Einbahnstraße mit deinem erschrockenen Ausruf: „Willst du mich umbringen?" Oder aber deinem Erstbesuch in meiner Wohnung und deiner Irritation: „Wo sind denn alle deine Bücher?"

Ich könnte auch beginnen mit einer meiner vielen Fahrten zu dir nach Freiburg. Du hast mir mal dein musikalisches Gesamtwerk auf CDs gebrannt. Meine langen Fahrten nutze

ich zum Hören (zuhause komme ich wenig dazu). Und auf einer meiner Fahrten zu dir schob ich eine deiner CDs in den Player. War es der *Pynchon-Zyklus*? Es war jedenfalls meine erste Begegnung mit deinem musikalischen Werk. Ich habe dir nie erzählt, was in meinem tiefsten Inneren passierte, als du an den Grabkammern meiner alten Free Jazz-Leidenschaft (das wirst du nicht so gerne hören) rütteltest. Ich hätte fast einen Unfall gebaut.

Anschließend käme der Mittelteil: Deine Reise. Als wir uns kennenlernten, hattest du gerade „Musik & Ästhetik" ins Leben gerufen (für viele überraschend, zumal bei diesem Verlag). Wenige Jahre darauf starteten wir mit „New Music". Auch noch in Englisch (die Welt der Neuen Musik ist klein, dennoch umfänglich). Und für „sinefonia" konnte ich dich schnell gewinnen. Und einen richtig großen Stein haben wir uns dazu auf den Buckel geladen.

Ein weiter Bogen, in dem so viel passiert ist: Dein Umzug in die Kartäuserstraße. Meine Erstbegegnung dort mit deiner Francesca (in knallrotem Kostüm), die Auswirkungen von 9/11, dein jahrelanges Hadern mit der Neuen Musik-Welt, deine Vision von der gedoppelten Welt unter der Welt, dein Ferneyhough-Kummer. Erinnerungsspuren eines ganzen Abends mit deiner Musik in Mannheim. Deine und Francescas Professuren, eure schwierigen Wohnverhältnisse, Freiburg, Leipzig, Berlin. Deine Beschäftigung mit dem Judentum (über Francesca), ein messianisches Märchen, das du verarbeitet hast. Deine Suche nach einem Musikverlag. Deine CD-Edition. Ein Home-Trainer und ein Flügel. Und nicht zu vergessen die Zukunft der Welt und China. Zuletzt Berlin: Euer Frühlingstraum, das Haus. Da mitten hinein platzt der unerwartete und erschütternde Verlust Francescas. Die tief bewegende Beerdigung in Freiburg. Die unfassbar große Anteilnahme. Deine Trauer und Aufarbeitung. Und dein Buch über sie als ein Versuch eines systematischen Erfassens des Unsagbaren. Und als einer der Aufarbeitung ihrer Vision des Friedensschlusses zwischen den Religionen und vielleicht sogar zwischen den Menschen über Glaubensbarrieren hinweg.

Dann käme der psychologische Abschnitt. Oder besser, der über deine inneren und äußeren Antriebe. Zuerst: Energie = Ausdauer, Konzentration, Arbeitseifer und Zähigkeit (worin wir uns trafen). Dann der Aspekt der Zeit oder: Der Reibungsverluste in der Welt der verschiedenen Geschwindigkeiten. Deine Schnelligkeit und damit dein Selbstverständnis sozusagen auf der Überholspur (manchmal mit Lichthupe). Dein unnachgiebiges Drängeln, die produktive Ungeduld (und Unduldsamkeit). Dabei den Überholvorgang immer aufs Ganze bezogen und ohne Scheu vor Kollisionen (nicht weil du kein Mensch ohne Furcht wärest). Deine Rebellionen (auch um der Anerkennung willen?). Deine Kulturkritik, die so schnell missverstanden werden kann, wo sie die Person benennt, aber den Gesamtzusammenhang meint. Die Brücken einreißt, wo sie Brücken schlagen will. Die in die Enge treibt, ohne die Enge zu suchen. Deine selbstbewusste (für manchen besserwisserisch, diktathaft oder selbstbezogen erscheinende) Präsenz und deine Vereinnahmungen, Um- und Neukartierungen zeitgeschichtlicher und kulturpolitischer Felder (die als Enteignungen aufgefasst werden mögen). Deine Mahnrufe, manchen ein Ton zu ultimativ. Dein Zerren an festgezurrten Strukturen als Bedrohung empfunden nicht selten von solchen, die das Einreißen von Denkmälern für sich selbst reklamierten (errungene Revolutionen sind immer heilig und wehe dem, der am Pathos kratzt!).

Wie schnell und wie unnachgiebig aber darf der Sturm sein, der Walter Benjamins Angelus Novus in die Zukunft treibt? Wie bricht sich Vision an Geschichte? Und mit welchem Recht? Und wie zerreißt sie denjenigen, der den Spagat zwischen ihr und der Gegenwart zu ernst nimmt? Wie lebt man extreme Spannungen ohne Selbstschutz? Kann man die Kunst, Verletzlichkeit nach außen zu zeigen (die man auch anderen zugestehen muss), angreifbar zu werden und diese Angriffe auszuhalten, üben? Es gibt einfachere Wege. Lauwarme Kompromisse und andere Verstecke als Selbstschutz. Abwürgen von Betroffenheit und Aufregung. Den Lauf der Zeiten einfach zu akzeptieren. Den Wasserträger vor dem Grand Hotel am Nil aus der Eigenperspektive als Gast nicht zu registrieren. Das ist deine Sache (und war auch Francescas) nicht. Wäre es nicht so bequem, alles so zu tolerieren wie es ist, den Wasserträger, die Klimaveränderung, ein aberwitziges Jerusalem, eine innerhalb weniger Jahre abgewirtschaftete Demokratie in Berlusconien, den gierigen und bedrohlichen Finanzkapitalismus, Politiker als Selbstdarsteller ohne politische Idee und ethisches Bewusstsein und die selbstgenügsame und inhaltsleer (postmodern) gewordene Event- und Mediensoap bei uns heute? Das Leben könnte so schön sein und auch so langweilig.

Abschließend vielleicht noch ein Wort zu Kunst und Künstler: Wir registrieren das vorläufige Ende politischer Kunst. Kunst heute (vielleicht schon immer) ist weder selbstlos noch zweckfrei, weder interessenlos noch objektiv. Öffentlichkeit heischende Statements Karlheinz Stockhausens zum Einsturz der Twin Towers oder Anselm Kiefers zum beabsichtigten Kauf eines AKWs nach Fukushima sind selbstbezogen und wollen provozieren (und sind allenfalls ein leerer Abglanz des politischen Selbst- und Werkverständnisses etwa eines Luigi Nono). Der Künstler als Provokateur zwischen eitler Selbstdarstellung und ernsthafter Auseinandersetzung hat eine lange Tradition. „Politische" Kunst ist immer dann schwierig, wenn die angreifbaren Konturen des Politischen verschwimmen, und gerät dann leicht zur Farce. Zum Glück hast du verbal-politische Proklamationen zur Förderung deines musikalischen Werks nicht versucht. Gelungene „engagierte" Musik heute (nach dem Verschwinden der großen ideologischen Kämpfe des 20. Jahrhunderts) findet ihre Sprache nicht jenseits, sondern im Werk selbst (vielleicht war das in der besten „politischen" Musik schon immer so). Sie setzt Widersprüche zu den Klangteppichen des Alltags und den glatten musikalischen Unterhaltungen, bricht diese und sich an ihnen. Sie ist mehrfach differenziert und differenzierend. Inwiefern sie dabei „komplex" zu sein reklamiert oder dem klassischen Werkbegriff genügt, komponiert oder improvisiert, tonal oder „atonal" gefärbt ist, spielt für mich eine geringere Rolle. Dass sie anspricht, bewegt (nicht die Tanzmuskeln), aufrührt, beunruhigt, verunsichert, mitreißt, mich verführt, erinnert und zum Nachdenken stimmt, ist entscheidend. Viele deiner wunderbaren Musik löst das bei mir aus. Diese Musik spricht die Sprache eines zweiten Claus-Steffen, der nach außen hin vom ersten, dem Theoretiker Claus-Steffen, leider zu sehr verstellt wird. Eine Musik, die es zu entdecken gilt. Davon dann aber in meinem Text.

Dies wäre in etwa der Mittelteil. Ist er zu knapp, zu lang? Und ist das alles nicht etwas zu persönlich für eine Einleitung?

Dann käme der Schluss (der Ausblick!), den ich noch nicht formuliert habe.

Und vor dem Text natürlich ein Motto. Vielleicht eines von Schopenhauer, oder besser von Hegel (Adorno muss man nicht schon wieder strapazieren, oder?). Ich grüble noch.

Dann mein Text in aktuell 14 Kapiteln à jeweils ca. 60 000 Zeichen. Zu umfangreich für diesen Band?

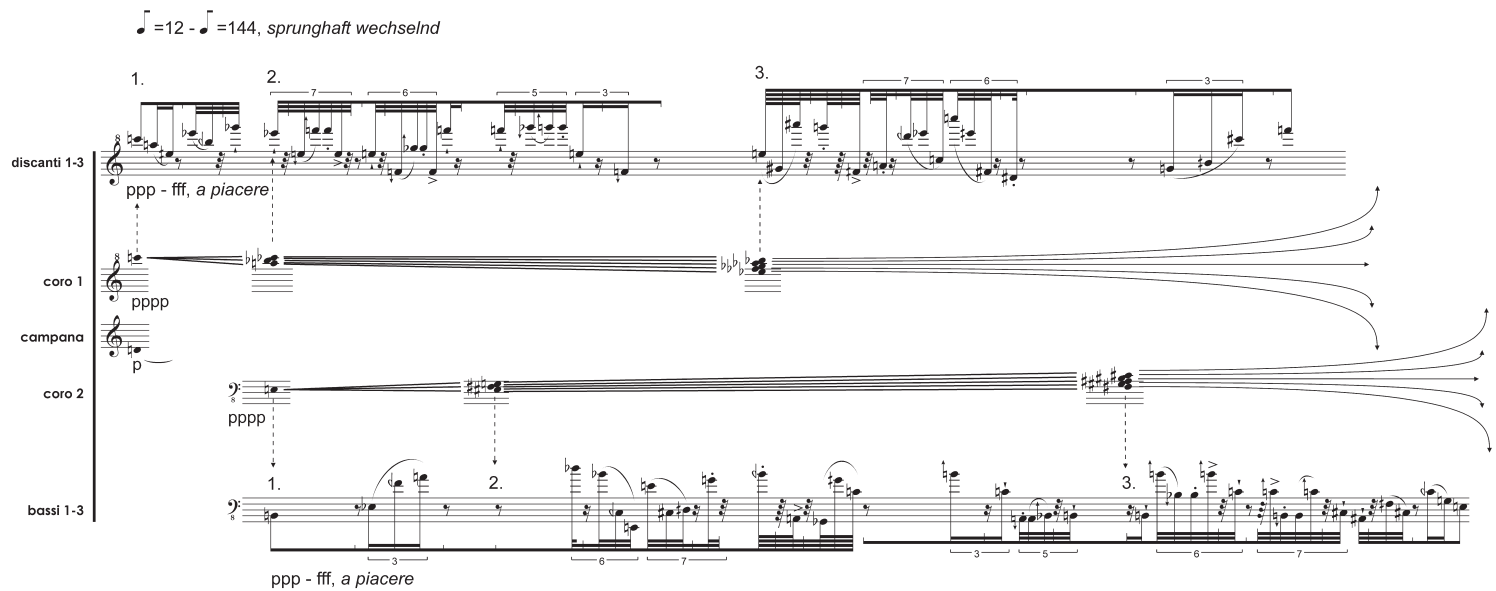
Dein Verleger

PS: Ich gestehe, die Idee zu dieser Einleitung schon mal irgendwo gelesen zu haben. Aber nur wo?

contrapunctus
super
mahnkopf

imaginäre musik für sechs instrumente, 2 chöre und glocke

wolfram schurig



Angela Nuova
Alrun Moll

für Claus-Steffen

I.

Gefieder –
los gesagt
von dem allem
    was engeln eigen
        schön war

blaue stunde

sagst du den himmeln ab
    den menschen zu

mit ohnmachts zunge
    liebe werben

geschlechtslos trillern
    wurzeln schlagen

stimmbänder liegen bloß:
manderlenstaub
kaskaden
klage

endzeit verwandte

was taugst du hier
wer würgte dich zutage
verpuppung
glanzlos
bar der flügelgnade

kehr ein bei Klee

in einem federstrich
reift tröstung
und verzicht

für Francesca

II.

erloschner falter
häutung kennt keine gnade

entsage
    ach, entsage

goldsturz

erinnerung

III.

entflügelt

    psalterlos

der grundriß

    deiner klage

im aufwind

    himmel an

Dass die Aktionen des Brütens und des Löschens zum konstruktiven Schaffensprozess dazugehören, brachte mir Mahnkopf in meiner Studienzeit nahe[1] – so fiel es mir nicht schwer, die ursprüngliche Fassung meines Beitrages zu verwerfen: das für diesen Zweck inzwischen adipös aufgeblähte Manuskript meiner Mahnkopf-Analysevorträge in Japan anno 2007.

Diesen brachte ich noch zur weiteren Überarbeitung mit nach Paris, wo mir eines Abends die allzu übliche Frage zum Sinn des Mahnkopfschen 17:19 gestellt wurde. Aber lag es an dem charmanten Ernst der Fragestellerin oder auch am köstlichen Rotwein? Jedenfalls schien es, als begegnete mir diese Frage zum ersten Mal. Gleichzeitig zweifelte ich an der Themenwahl meines Mahnkopf-Beitrages: Welchen Sinn würde hier ein weiterer analytischer Essay aus meiner Feder haben? … Nein, es handelt sich diesmal nicht um eine Deadline für *Musik & Ästhetik*: Claus-Steffen hat Geburtstag!! Und hat nicht gerade dieser heutige Abend wieder einmal gezeigt, dass seine Musik eine ganz andere Stellungnahme durch den Interpreten bräuchte?

Noch nie fiel das Verwerfen so leicht.

Die Sinnlichkeit des 17:19
„Siri, definiere: Dritte Moderne“ – „wähle Mahnkopf“

Sophie-Mayuko Vetter

Claus-Steffen Mahnkopfs 17:19 ist nichts „Aufgesetzseinwollendes“ – es ist seine Hommage, sein Annäherungsversuch an die komplexe Natur der Musikinterpretation schlechthin.

Wenn man Mahnkopfs Klavierwerke einübt, stehen einem zunächst schier endlos erscheinende Auseinandersetzungen mit Millimeterpapier, Taschenrechner und einem Dutzend Buntstiften bevor. Nach akribischster Einstudierung passiert es meist irgendwann um 2 Uhr 20 morgens, dass die komplexe rhythmische Struktur einer ergrübelten Seite auf einmal nicht nur präzise beherrscht werden kann, sondern als hochdifferenziert ausgestaltete Mikro-Inegalität erkannt und zum Leben erweckt wird:

Endlich wird die interpretatorische Kreativität nicht mehr durch ein 17:19 eingeengt, sondern durch sie erschlossen und überführt in weitere, sowohl sprachlich-innere als auch architektonisch-übergeordnete Strukturebenen, die einem wahrhaft herausfordernde Interpretationsmöglichkeiten eröffnen. Eben nur dann, wenn jeder Parameter der Notation auf diese Weise hinsichtlich ihrer Komplexität überstiegen wird durch eine ihm entsprechende Phantasie, offenbart sich das Geheimnis dieser Musik.

In diesem Sinne wird jedes 17:19 erst dann konzertreif realisiert werden, wenn es nicht mehr nur „ausgeführt“ wird, sondern in seinem – klanglichen, gestischen, architektonischen, emotionalen, narrativen – Gehalt als an dieser Stelle alternativlos zwingend begriffen wurde und man ihn als solchen dem Zuhörer vermitteln kann.

Hierin unterscheidet sich die Neue Musik keinesfalls von ihrer Tradition: Damit sich das Publikum mit der dargebotenen Musik etwa von Schubert sinnlich identifizieren kann, muss die Phantasie des Hörers angeregt werden, da durch Phantasie und Identifikation Sinnlichkeit entsteht.

Auch in der modernen Musik wirkt das sich musikalisch unmittelbar identifizierende Publikum nicht nur als Resonanzboden, sondern wird – im Sinne spontanen Energieaustausches – zum Kammermusikpartner: Der Autismus des Interpreten als auch des Komponisten wäre der Tod der Musik.

17:19 ist also nichts anderes als ein exakt notiertes Rubato, welches sich bei Mahnkopf zuweilen in einer Vielzahl von Stimmen gleichzeitig in verschiedensten Gesten zeigt: in manueller Virtuosität mit Adrian-Leverkühn-Syndrom (Bsp. 1) bis hin zur expressiv artikulierten Lange-Weile oder gar auskomponierter Dummheit (Bsp. 2), in misstrauischer Leidenschaft bis zum Galgenhumor (Bsp. 3).

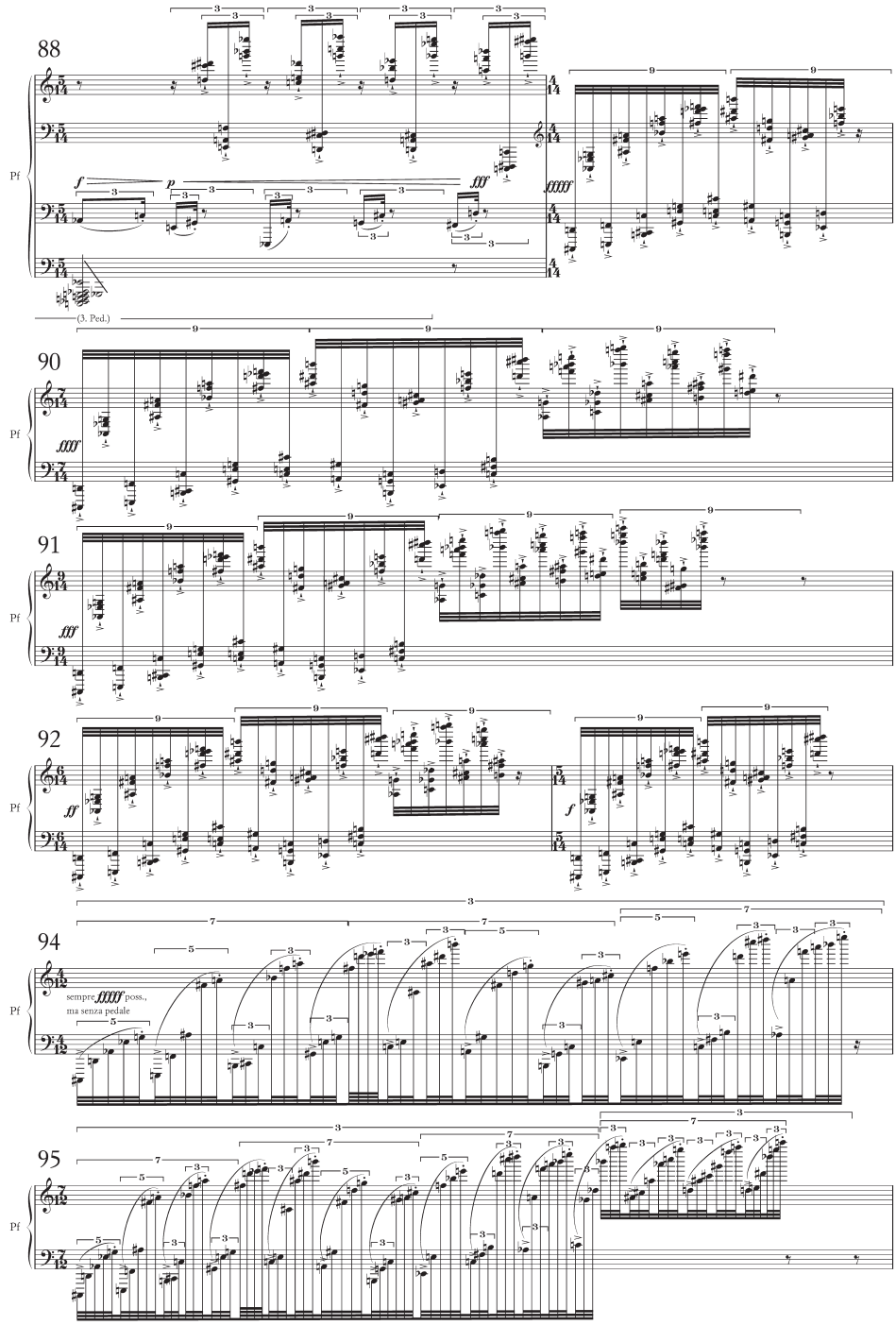
Diese Polymorphie des Rubatos, aber auch der anderen, nicht minder komplex behandelten Parameter wie etwa der Artikulation und der Dynamik einer jeden, sich gleichzeitig in autarker Aktion befindenden Schicht ist ebenfalls nicht im Ghetto der New Complexity beheimatet, sondern sie findet sich im Erarbeitungsprozess eines jeden Schubert-Taktes wieder, wobei einem in der traditionellen Musik bewusst wird: Je mehr man übt, desto glücklicher werden die Zufälle.

In der Mahnkopfschen Musik allerdings: Je mehr man übt, desto mehr klingt die Akkuratesse nach einem glücklichen Zufall; nach einem Tanz der Naturgewalten – die 17:19 werden körpersprachlich.

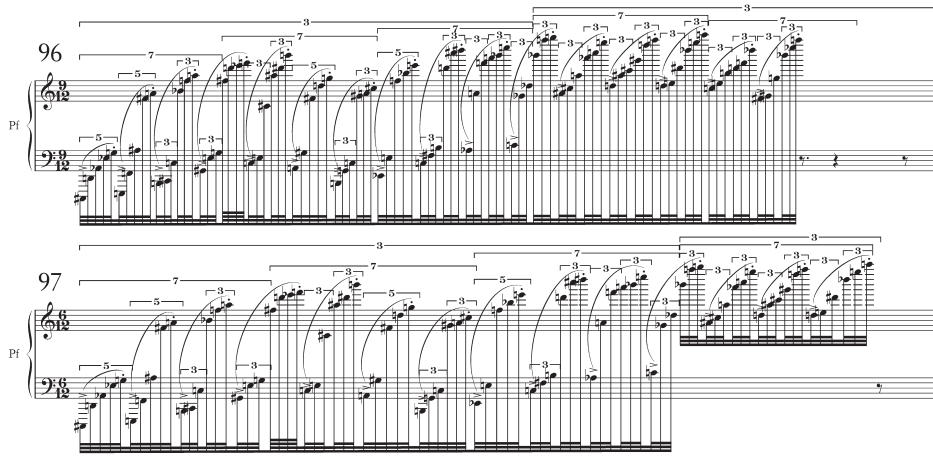
Ich wurde gefragt, ob denn der Tonsetzer merken würde, wenn man diese 17:19 nun korrekt ausführt oder nicht. Meine Gegenfragen: Merkt es das Publikum, wie viele komplexe Fragestellungen, Erfahrungen, aber auch reell erlebtes Leid in jedem letztlich auf der Bühne jedes Mal allvergessend interpretatorisch neugeborenen Schubert-Takt steckt? Sieht man dem Gleiten eines Schwanes – dem originalen oder jenem in der Gestalt einer Ballerina – an, welche komplexe Techniken Arme und Beine vollziehen? Erkennt man im wohlgerundeten Geschmack eines Coq au vin die halbe Nelke und das winzige Bitterschokoladen-Fragment? Sieht man dem Lächeln zwischenmenschlicher Gesten an, welches Opfer sich zuweilen hinter ihm verbirgt? Sieht man dem Zen-Kreis aus dem Pinsel eines Mönches die dreißig Jahre seiner Meditation an? Sieht mein Partner der von ihm gewünschten Flugroute an, dass die Buchung über Air New Zealand Round the World überkreuz mit US Dividend Miles inklusive Fueldrop im Veranstaltertarif getätigt wurde? Nein – man nimmt die Wirkung wahr, die Ursache bleibt im Verborgenen. Im Rahmen von „Kunst" kann man keine Abkürzungen erschaffen.

Diese Gedanken zur Mahnkopfschen Komplexität betreffen nicht nur die Interpretation seiner Musik, sondern auch seine Pädagogik und sein Sprechen über Musik: Die Transformation der musikalischen Semantik in die sowohl musikalische als auch sprachliche Notierbarkeit ist bekanntlich ein nur in Annäherung durchführbarer Akt, der einem allerdings verwehrt bleibt, solange man – egal, ob als Komponist, Pädagoge, Autor oder als Interpret – die Angst vor der Überdifferenziertheit, der Überforderung, der Überinterpretation hegt.

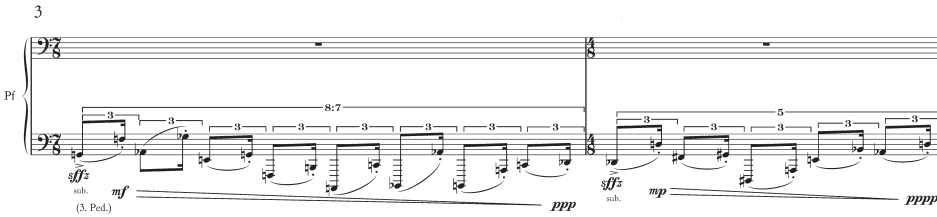
Man glaube daher nicht, bei der Lektüre seiner Bücher dessen Sprache elegant relativieren können zu wollen, und verstehe die Un-Verschämtheit seines Bestrebens, den Sinngehalt der Musik in einer ihr würdigen Sprache zu „reduzieren", um zugleich mit dem imaginären Empfänger des Gedankens in Kommunikation zu treten und auch hier nicht in Autismus zu versinken: Mit unbestechlichem Sachverstand sollte das Denken über Musik



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Prospero's Epilogue*, T 88–95, Klavier



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Prospero's Epilogue*, T 96–99, Klavier



Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *Prospero's Epilogue*, T 3–4. Klavier



Bsp. 3: Claus-Steffen Mahnkopf, *Prospero-Fragmente*, T 89–90

sich sprachlich authentisch, aufrichtig, furchtlos und ausdrucksstark artikulieren – und sich dabei nicht einschränken lassen durch die Scheu vor einer synästhetisierenden Annäherung, zumal diese Ebene in der Vermittlung eine ebenso intuitive wie konkret differenzierte Leitfähigkeit besitzt.

Wenn bei all diesen Ansprüchen – obgleich metaphorisch – die Sprache zuweilen Musik wird, ist dies kein Manierismus, sondern die Konsequenz. Die Sprache sollte hierbei einem Tänzer das Wasser reichen können, durch dessen Bewegungen man die Musik auch nach dem Verstummen des Tones wahrnimmt – dessen Bewegungen aber zugleich in autarker Ästhetik mit der Musik koexistieren.

So kann Mahnkopf eigentlich auch als Komponist in seiner musikalischen Notation nichts verkomplizieren. Vielmehr drückt er mit einem 17:19 auch hier einen höchst komplexen Sachverhalt in einer Reduktion aus, die durch intensive interpretatorische Auseinandersetzungen rotweingleich eine Blume entwickelnd seinen musikalischen Gehalt verifiziert. Bei so manchem Komponisten allerdings, dessen ebenso „komplexe" Noten vermutlich von seiner Katze am Finale-Programm produziert worden sind, entwickelt sich spätestens nach einer gewissen Zeit der Einstudierung besserenfalls der bittere Abgang einer zerarbeiteten Kaugummi-Mumie – eine solche Enttäuschung sollte von einem Musiker indessen nicht als Abschreckung erfahren werden, sondern vielmehr als Herausforderung, sich intensiv mit der zeitgenössischen Musik und ihren Autoren zu befassen und sie in Wort und Ton zu vermitteln: Nur so wird eine in ihrer Wahrnehmung geschärfte und unbestechliche Zuhörerschaft gebildet, welche die Fortentwicklung der Musikgeschichte positiv mitgestaltet – und nur auf diese Weise können Komponisten wie Mahnkopf einmal zur Tradition der abendländischen Musik gehören.

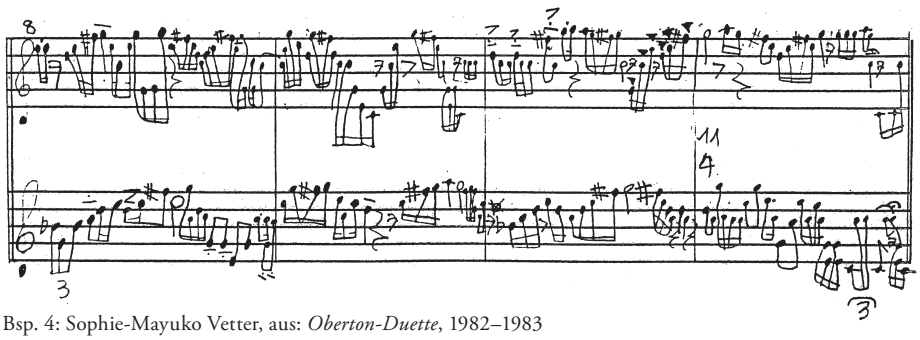
Musiker zu sein ist eine große Verantwortung – Zuhörer zu sein allerdings auch. Vielleicht heute mehr denn je, da die nackten Kaiser, welche den Weg in die oft bejammerte Sackgasse der Avantgarde ebnen, in der zeitgenössischen Kunst immer schwerer enttarnt werden können.

Allein, um die Musik von Mahnkopf zu genießen, bedarf es allerdings letztendlich keinerlei Einführung. Auch hierin – also in ihrer autarken Selbsterklärung – distanziert sie sich nicht von der traditionellen Musik und stellt den gleichen höchsten Anspruch an jenen atmenden Funken, den wir in Richtung Publikum entsenden müssen.[2]

Als Musiker möchte man dabei epochenübergreifend die intellektuelle und antiintellektuelle Ebene des Interpretierens zugleich spielen lassen, um der transintellektuellen Intensität der Musik gerecht zu werden. Dies kann gelingen als Geschenk des Augenblicks; als Fenster in die Ewigkeit, die sich einem während einer solchen Aufführung öffnet. Natürlich trägt man einerseits als Interpret eine große Verantwortung für die Texttreue bis hin zur Rekonstruktion der hierbei unausgesprochenen Gedanken und Wünsche der Komponisten; gleichzeitig jedoch verursacht jenes Geschenk des Augenblicks eine Lebendigkeit, die jede Darbietung selbst einer äußerst determinierten Musik aufs Neue – völlig anders – als Uraufführung erklingen lässt.

Anmerkungen

1 Als ich bei ihm mein Studium begann, ahnte ich noch nichts von meinem Weg zum Mahnkopfschen 17:19. Allerdings fing vielleicht bereits sehr viel früher eine lange Vorbereitung bis zu unserer Begegnung an, die – aufgerollt von der konzeptuellen und kompositorischen „Freiheit" bis zur streng determinierten „Bindung" – der Interpretation seines 17:19 zugute kommen sollte: Als ich im Bauche meiner Mutter zuhören durfte, wie sie von meinem Vater die Konzeptnotation Stockhausens beigebracht bekam. Kaum war ich auf der Welt, stellten sie meine Wiege zwischen sich und übten weiter – so wurde Stockhausens *POLE* zu meinem Wiegenlied. Vierjährig fing ich an, für mich und die Stimme meines Vaters Duette gemäß der Obertonreihe zu komponieren (dass ich spätestens jetzt tapsigerweise wusste, einmal Mahnkopf zu begegnen, sieht man der Notation an, insbesondere dem Taktwechsel …) (Bsp. 4).



Bsp. 4: Sophie-Mayuko Vetter, aus: *Oberton-Duette*, 1982–1983

So komponierte ich zwei Jahre lang täglich zwei Seiten weiter, bis ich begann, für Klavier zu schreiben. Irgendwann, als die pianistisch sich destillierenden Ideen immer komplexer wurden und meine Feder nicht mehr mitkam, fing ich an, zunächst nach eigenen, später auch „fremden" Konzepten wie etwa von Stockhausen oder Pousseur zu improvisieren. In dieser Phase lernte ich die Mahnkopfsche Musik kennen und sprang ins kalte Wasser des 17:19 – ich fühlte sofort, dass wir eine lange, gemeinsame Reise vor uns haben. Diese Reise hält bis heute an.

2 Das wurde mir bestätigt, als ich zu meinem Klavierabend eine experimentell aufgeschlossene Gruppe unserer Dorfjugend einlud, welche einerseits diverse Heavy-Metal-Gruppen, andererseits die Wildecker Herzbuben als Hörrepertoire angaben. Nach dem Konzert bekam ich von den Jungs folgendes Feedback: „Also, dieser zweite Song (sic! Brahms …) war ja super, aber so richtig geil war der Mahnkopf …"

Die Klavierübung
Live Version for Solo Pianist and Electronic Playback (2012)
Steven Kazuo Takasugi

dedicated to Claus-Steffen Mahnkopf on his 50th anniversary

Movement I (2007/09)	10' 46"
Movement II	08' 31"
Movement III	10' 06"
Movement IV	07' 28"
added Movement V (2012)	13' 09"
Total time:	50' (for 50 years)

Performance Instructions:

Pianist employs a small, one-ear, supra-aural headphone with click-track. Stereo loudspeakers left and right and close to piano and pianist, and only that amount forward of piano towards audience to prevent feedback. These should be raised off the floor relatively low: height is equivalent to level achieved if loudspeakers were placed on piano benches. Subwoofer under piano. Lid full stick. Piano amplified (two microphones minimum, pan-pots center) to match volume of playback. All amplified sound should seem as if emanating from the piano itself. Pianist must be provided with a monitor wedge if requested. Loud sections of piece should have sufficient immersive power. Live and pre-recorded sounds should be kept in good balance, neither overwhelming the other.

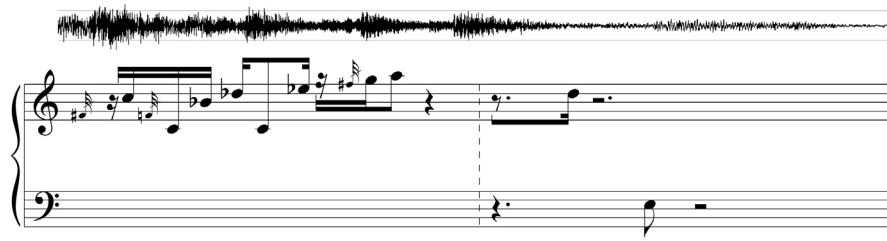
Utmost precision is required to perform this piece. With that said, however, it is recognized that much of the music at the specified tempo (quarter note equals 240) is nearly or factually impossible. If the pianist chooses to extract notes here and there to avoid an undesired sloppiness, such liberties should be thought of as last resort. Furthermore, since there are no simultaneous notes in the live part (pure pointillism), one might conclude that the difficult passages are obtainable via liberties with the rhythms. It should be noted, however, that precision with the rhythms should be maintained (at least as a working attitude) and that one should always observe a mechanical, *non-rubato* performance except where explicitly specified.

Breaks between movements are not movement-breaks in the traditional sense. They are to be performed. They are moments for the pianist to rest, but he does not exit the time of the piece. He remains focused and concentrated and his hands remain on or above the keyboard. The audience is therefore not cued to move about, cough, or fidget. There is an eight second lead-in before a new movement begins. If a sound engineer is triggering the soundfile playback, he and the pianist should figure out a means by which to secretly cue the start of a movement without eye contact or visible gestures. Ideally, one movement is played directly after another with no pause in between, thus requiring no cueing.

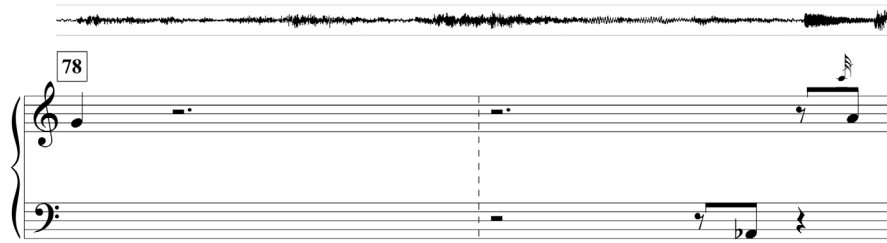
Excerpt from Takasugi's *Die Klavierübung*
Live Version for Solo Pianist and Electronic Playback (2012)
First Movement, mm. 75.5 to 81.5 (5'-02" to 5'-26")

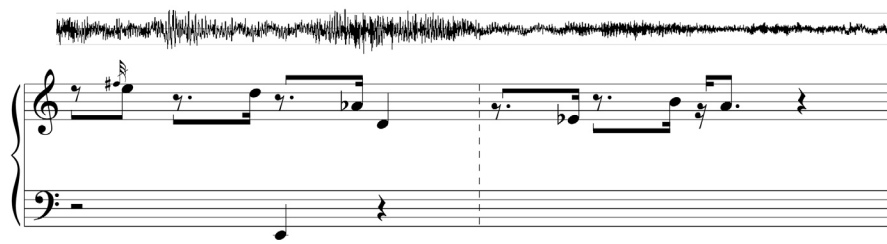
dedicated to Claus-Steffen Mahnkopf on his 50th anniversary



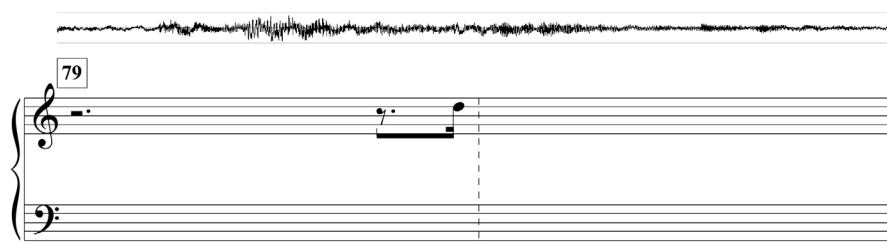


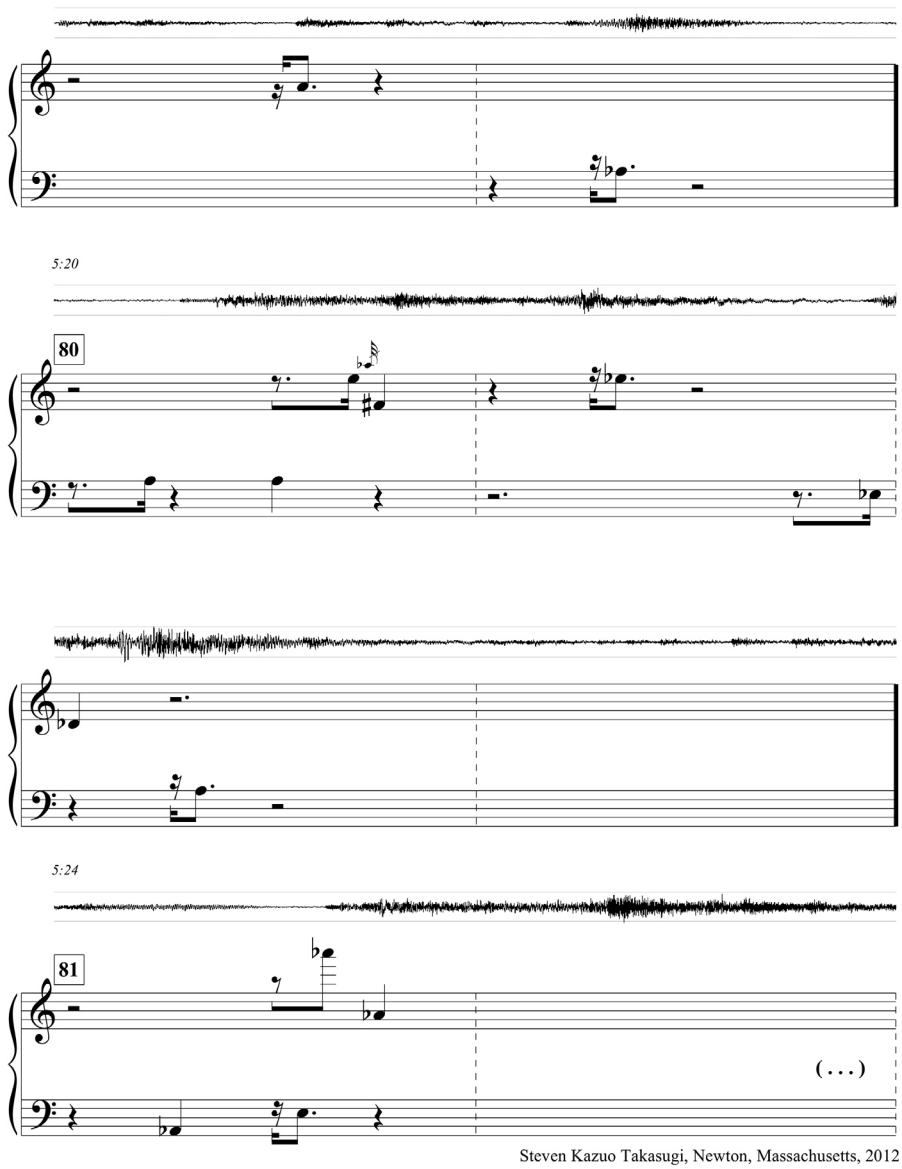
5:12





5:16





Steven Kazuo Takasugi, Newton, Massachusetts, 2012

M wie *Medusa*, Mahnkopf, Meister

Luca Conti

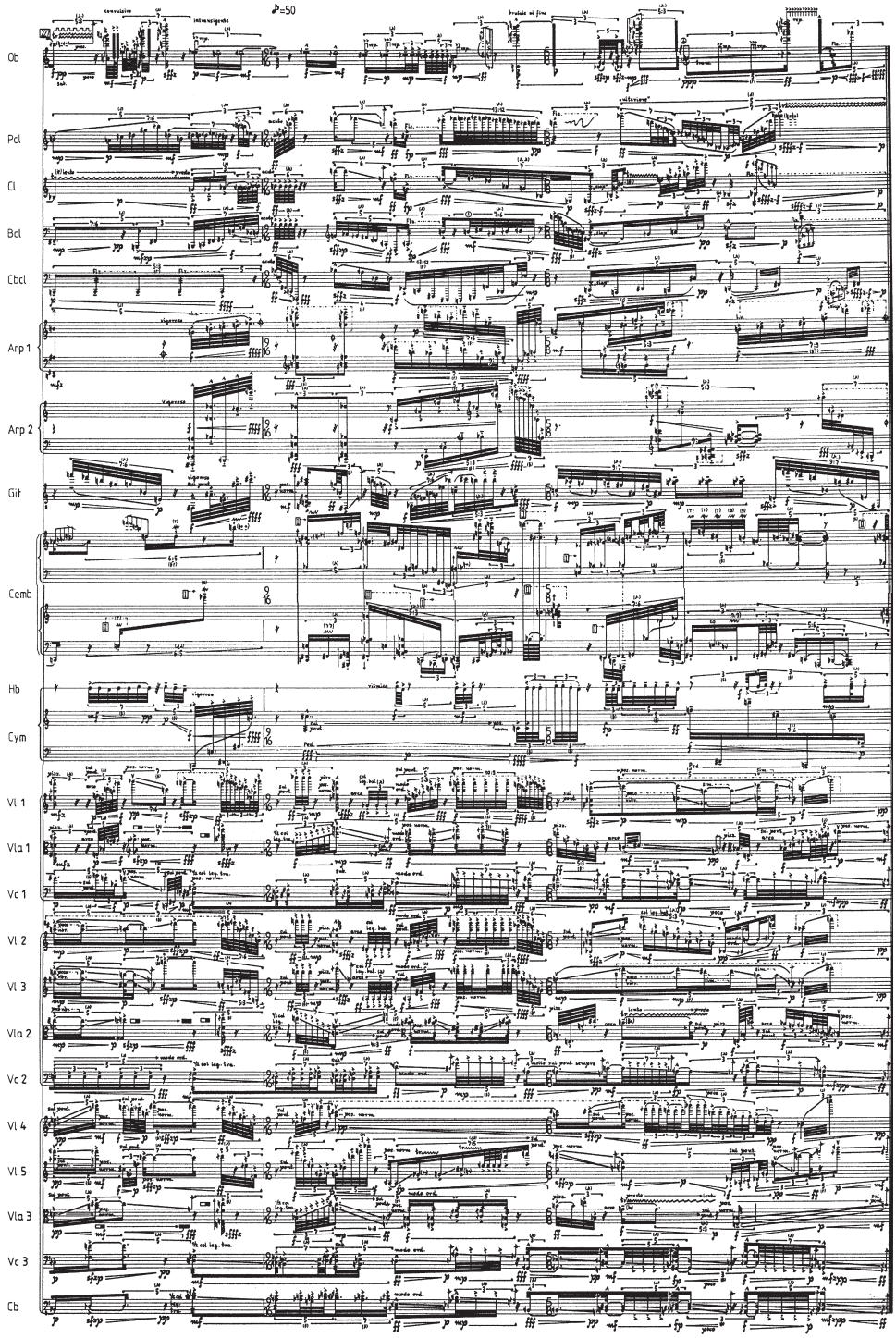
> „Genau das ist aber ein Klischee: ein sensomotorisches Bild von der Sache. Nach Bergson nehmen wir die Sache oder das Bild nie vollständig wahr; wir nehmen immer weniger wahr, nämlich nur das, was wir – aus wirtschaftlichen Interessen, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen – wahrzunehmen bereit sind. Wenn unsere sensomotorischen Schemata blockiert sind oder zerbrechen, kann jedoch ein anderer Bildtypus auftauchen: das rein optisch-akustische Bild, das nur Bild ist, ohne Metapher zu sein, das die Sache als solche, gleichsam buchstäblich in ihrem Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit, in ihrer radikalen und nicht zu rechfertigenden Eigenart hervortreten läßt – denn sie bedarf keiner ‚Rechtfertigung' mehr, im guten oder im bösen Sinne …"[1]

Ich schätze *Medusa* (1990–92) seit dem ersten Hören – ein Interesse, das gewachsen ist und sich mit der Kenntnis anderer Werke von Claus-Steffen Mahnkopf (und seines Denkens) verbindet. Als ein Musikwissenschaftler, von extremen und randständigen Autoren und Tendenzen angezogen, mithin von all dem, was sich von einer guten und auch von einer mittelmäßigen akademischen Karriere entfernt, betrachte ich dieses Zusammentreffen als sehr gewichtig.

Sprechen wir es offen aus: Die Musikwissenschaftler bevorzugen, über tote Autoren zu arbeiten. Oder über lebende, die freilich von der Geschichte einbalsamiert sind, weil sie weniger Risiken eingehen, widersprochen zu werden. Ich hingegen habe immer die befriedigende dialektische Situation geschätzt, die sich ergibt, wenn man aktive und „expandierende" Autoren studiert. Es entsteht so ein dreigliedriges Feld, das erstens aus Werken, Konzerten, Aufnahmen, Texten, Skizzen etc. seitens des Autors besteht; zweitens dem Gelehrten; und drittens dem Autor selbst, der ergänzt, sich korrigiert, widerspricht, den Zugang des Gelehrten total zurückweist oder wenigstens dessen Interpretationen in Frage stellt. Beobachtet man einen Gedanken in der Bewegung, sind die Dinge nicht immer einfach, aber die Resultate viel interessanter. Man muß sich nicht vom Autor erdrücken lassen, man muß aber, über das Übliche hinaus und in einer kontinuierlichen Kurskorrektur, dessen Denken in Rechnung stellen. Leider spürt der Musikwissenschaftler in diesen Fällen eine seltsame Empfindung: daß er sich mit der Musik beschäftigt, ohne daß die Musik sich mit ihm beschäftigt.

Die Musikwissenschaft, die sich um aktuelle Autoren oder Werke kümmert, kann auf viele Weise gedeutet werden. Eine davon könnte sogar unangenehm werden: als eine Form von Werbung, eines umständlichen Marketings, für ein Werk oder einen Autor, um in letzter Konsequenz dazu einzuladen, besser zu hören und bessere Kenntnis zu erlangen. Was mich betrifft, stammt die Attraktivität der *New Complexity* von der Inflation minimalisti-

1 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. v. Klaus Englert, Frankfurt a. M. 1991, S. 35.



Bsp.: Claus-Steffen Mahnkopf, *Medusa*, T 227–229

scher und neoromantischer Tendenzen her, die viel ernsthaftere Versuche zerstört haben, sich auf die eigene musikalische Vergangenheit und auch die Zukunft zu beziehen. Es mag sein, daß diese zwingende Notwendigkeit, eine aktuelle Musik zu schreiben, einer Reaktion auf das Internet entspringt, dessen Risiko heute in der Verflachung, in der Schwächung einer ganze Skala von Werten liegt. Die Epoche der großen Autoren ist zu Ende, sie war kraftvoll bis in die 80er Jahre, oder zumindest ist die Epoche der offiziellen historiographischen Darstellungen zu Ende, die das Verlagswesen und die akademische Welt uns übermittelt haben.

Ich kenne Claus-Steffen aus Rom, dem Jahr 1998; ich lernte seine Arbeit und sein kompositorisches Denken Schritt für Schritt immer besser kennen. Wir sahen uns häufig in der Villa Massimo, wo Claus-Steffen Stipendiat (1998-99) war und wo wir lange Diskussionen führten, deren zentrales Thema die Kompositionsgeschichte vom 19. Jahrhundert bis heute war. Für mich waren diese Treffen eine kostbare Gelegenheit, zu lernen und vor allem das zu vertiefen, was sich *hinter* oder *vor* den Noten, die ein Autor im Kopf hat, befindet. Die Noten in den Werken von Claus-Steffen sind wahrlich viele (Beispiel), aber diese verzwickten Seiten, diese plasmatischen Klänge waren nur die Spitze des Eisbergs, im Vergleich zu dem feinen Netz geschichtlicher und philosophischer Bezüge, die irgendwie deren Existenz begründen.

Im Studio des Meisters waren die großen Manuskriptseiten komplett schwarz. Ein Aspekt, den man nicht übergehen konnte, war die Technik des Schreibens. Obwohl es schon seit einiger Zeit eine Reihe von musikalischen Schreibprogrammen gab, beharrte er darauf, alles mit der Hand zu schreiben, sogar die Notensysteme. Er kaufte große, völlig weiße Bogen Papier und zeichnete die Notensysteme und die Noten mit einer Reihe von Architektenstiften. Er schrieb direkt mit Tinte, weil er die Auffassung vertrat, dadurch nicht abgelenkt zu werden. Wie bei einem Seiltänzer, der auf einem Stahlseil in hundert Metern Höhe hängt, macht man nur wenige Fehler. Auf dem riesigen Schreibtisch gab es an der Seite eine Reihe von Skizzen, Anmerkungen, Graphiken, aber die Écriture war von einem peremptorischen Gestus, *hic et nunc*, einer musikalischen Aufführung sehr ähnlich, gedacht als eine Reihe von Vibrationen, die sich in der irdischen Atmosphäre verbreiten, ein für allemal, ohne daß man sie anhalten oder aufheben könnte.

Claus-Steffen arbeitete nachts und schlief tagsüber, wie Frank Zappa. Er rauchte nicht, er trank nicht, aß nicht in Übermaßen. In einem großen Wandschrank waren etwa 120 Liter Orangensaft gestapelt. Der Abstand zwischen den Noten auf jenen Seiten war exakt den Dauerwerten proportional, eine Sache, die mir, angesichts der Schwierigkeiten dieser Seiten, an den Grenzen der menschlichen Fähigkeiten schien. Ist die Komposition einmal beendet, bleibt dem Verlag (damals war es Bärenreiter) tatsächlich wenig: Die Seiten waren als solche zu reproduzieren und zu drucken, mit einer Hülle zu versehen, im übrigen eine nicht gerade phantasievolle Angelegenheit.

Wir waren auf einem interessanten geschichtlichen Grat. Die Figur des Autors, der Verlagsmarkt, die Prozeduren des Schreibens, der Selbstwerbung veränderten sich rasch. Eine Veränderung, die, das können wir sagen, jetzt eingetreten ist. Es reicht, daran zu denken, wie sich in den letzten Jahren der Begriff der Autorschaft modifiziert hat, die gesellschaftliche Identität des Komponisten, die Rolle der Verlage, die Musikwissenschaft, die sich (oder besser: die sich nicht) mit der aktuellen Musik beschäftigt. Der Computer und, allgemei-

ner, der elektronische Konsum, das World Wide Web veränderten in jenen letzten Jahre des Jahrtausends definitiv die akademische – bzw. die die gelehrte, die gebildete – Musik, mithin diejenige, die auch auf traditionellen Instrumenten erklingt, in dafür geeigneten Sälen, wo die Zuhörer – eine rituelle, von der Vergangenheit ererbte Dimension – versuchen, still zu sein, soweit es geht.

Wir diskutierten viel über die Postmoderne. Meine mißtrauische Haltung entsprang dem Umstand, daß die Postmoderne zu einem großen Behälter wurde, in den man alles warf, wofür man keine plausible Erklärung hat oder keine angemessene kritische Haltung findet. Vielleicht ist der Behälter gewachsen, bis zum Punkt, an dem es eine freie, breite Zone wurde, der Limbus der Gleichzeitigkeit, den der alte Begriff der „zeitgenössischen Musik" nicht mehr zu beinhalten imstande ist. Es ist kein Zufall, daß der geniale Musikwissenschaftler Giovanni Morelli, 2011 verstorben, die Definition eines Denkens „jetzt gewesen-zeitgenössisch" prägte. Eine gut funktionierende Postmoderne wünschte allwissende Zuhörer oder immerhin sehr vorbereitete, die imstande sind, die komplexeren Formen der Metaerzählung zu begreifen. Folgt man der Schimäre der Postmoderne, liegt das Risiko darin, viel tiefere Bezüge zu überdecken, zum Beispiel die meines Erachtens starke Verbindung mit der Musik von Berg und Wagner.

Die Bemerkungen Adornos zu Berg passen gut, die Musik von Mahnkopf zu definieren: „Von den in seinen Tagen beliebten Schlagworten gegen das Komplexe ließ Berg sich nicht terrorisieren, er genoß das Gewusel; Transparenz war ihm nur dort angelegen, wo er ein reiches Gewebe so setzen wollte, daß es durchzuhören war; nie Selbstzweck."[2] Betrachtet man den Bildungsgang und die Publikationen von Mahnkopf, wird eine Verbindung mit der Linie Wagner-Schönberg-Berg evident, so wie es die mit der Komplexität – und viel offenkundiger – ist, die von seinem wichtigsten Meister, Brian Ferneyhough, herrührt.

Aber während die Verbindung mit der *New Complexity* offensichtlich und erklärt ist, müssen wir zu Wagner zurückgehen, wenn wir einen entfernteren Ahnen ausmachen wollen. Wie ein anderer Komponist, Salvatore Sciarrino, behauptet, „kommen in Wagner Phänomene der Spaltung und der Vervielfältigung, der Segmentierung, der Sättigung (oder der Füllung) ins Spiel, Phänomene, die sich überlagern und andauern und welche die klangliche Oberfläche in Bewegung setzen. Die Richtungsfähigkeit zählt viel: Aufsteigendes und Absteigendes tendieren dazu, sich empirisch abgewogen zu vermischen."[3] Das Verhältnis von Mahnkopf zu Wagner ist viel zu intensiv, als daß es keinen Bezug zu seinem kompositorischen Stil hätte: Der Schüler von Ferneyhough und der (damalige) Wagnerforscher leben zusammen, auf verschiedenen Ebenen arbeitend. Die Verbindung mit der Welt Wagners ist auch ein Symptom einer Vorliebe für ein komplexes und neues musikalisches Denken, im Augenblick seines Werdens, wie Sciarrino anmerkt. Wagner kann man mit dem Schlüssel der Archetypen lesen. Für viele Mythen der Antike haben die Menschen in ihren Aktivitäten nur Kraft, wenn sie die archetypischen Handlungen der heiligen Vorfahren wiederholen. (Ich möchte jedoch nicht einen Orakelton übernehmen.) Es ist nutzlos zu sagen, daß, trotz der Vergessenheit des Mythos, das ist, was das „Gewicht der Tradition" bedeutet. Ein Gewicht, das besonders Mahnkopf spürt. In Wirklichkeit ist es ein Schlüssel für die anpas-

2 Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt a. M. 1977, S. 37.

3 Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano 1998, S. 32.

sungsfähige Lektüre einer Interpretation jedweder (expliziter oder impliziter) unterirdischer Verbindung mit der Tradition, und daher gleichsam unbrauchbar für praktische Zwecke, wenn man den Musikwissenschaftler geben möchte.

Medusa, somit das Poly-Werk für Oboe und Orchester, entsprungen einer Vereinigung mit „Dübeln" von verschiedenen Werken: *Gorgoneion* für Oboe solo (1990), *Die Schlangen der Medusa* für eine bis vier Klarinetten (1991), *Pegasos* für Cembalo und *Stheno und Euryale* für Harfe (1992). Eine Konstellation von Stücken, durch den Titel, aber auch durch das Material vereint. Darauf gegründet gibt es zahlreiche Mehrklänge aus dem zusammen mit dem Oboisten Peter Veale erarbeiteten Fundus und eine große Bandbreite von Tonhöhen, in einer vierteltönigen Weise vorgeordnet. Eine Wahl des Materials, das sich auf der klanglichen, akustischen Wirksamkeit gründet, die eine musikalische wird.

Der Künstler muß einem Werk einen Titel geben; er könnte es auch „ohne Titel" bezeichnen, wie es viele Maler und Bildhauer, aber auch einige Komponisten getan haben. Allgemein ist es aber besser, einen Titel zu geben. Auch auf dem musikalischen Gebiet unterliegen die Titel verschiedenen Moden und Strömungen. Kurze, lange, mit Auslassungspunkten, mit Hinweisen auf exakte Wissenschaften, mit Zahlen, Siglen etc. Und doch zwingt niemand dazu, ein Werk in einer gewissen Weise mit einem Titel zu versehen. Fatalerweise jedoch wird ein Stück, ist es einmal in Kontakt mit der Sprache gebracht, von der Sphäre des Semantischen absorbiert, die jenem zugehört. Er wird unvermeidlicherweise ein Symptom eines kollektiven Gedächtnisses, um es mit Aby Warburg zu sagen. Auch wenn man es nicht möchte. Somit ist unsere Medusa die *Medusa* von Mahnkopf, *Medusa* von Arnold Böcklin (ca. 1878), das Schild mit dem Haupt der Medusa von Caravaggio, die *Medusa* von Rubens etc. Oder das Lied *Medusa cha cha cha* von Vinicio Capossela: „Psss, carino, ti ho già fatto l'occhiolino, tu venire più vicino". Und auch Uma Thurman, welche die Medusa im Film *Percy Jackson – Diebe im Olymp* spielt, der nach der Komposition von Mahnkopf herauskam. Die Medusa somit, die einzige sterbliche Gorgo, Tochter von Phorkys und Keto, ein Geschöpf, das du nicht ansehen sollst, da sie dich sonst versteinert, etc. Und die Medusas von gestern und heute, welche auf die zukünftigen vorausweisen.

Die Distanz, die sich in *Medusa* und in vielen anderen Werken von Mahnkopf zwischen der Partitur – voll von Noten, von größter Detailausarbeitung – und dem klanglichen Resultat auftut, bringt das Bild des französischen Pointillismus oder des darauf folgenden italienischen Divisionismus in den Sinn, post-impressionistische Strömungen, die zwischen dem Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts großen Erfolg hatten. Wenn du dich näherst, siehst du viele gefärbte Pünktchen, wenn du dich entfernst, die Figuren und den Hintergrund ihres Komplexes, belebt von einer Tiefenspannung, erzeugt vom Spiel komplementärer Farben, von dem Abstand der Pünktchen etc. Wenn das Bild von weitem betrachtet wird (oder zumindest nicht zu nahe), wird die Komposition eher gehört als gelesen. Der Dirigent, die Interpreten müssen sie lesen und können nicht einmal die Zeit haben, sich darüber Rechenschaft abzulegen, was sie tun: Das ist die Idee, die Mahnkopf klar während eines Gesprächs ausdrückte. Der Ausführende ist mit seiner Arbeit beschäftigt, der Hörer sitzt und darf nicht einmal daran denken, diese medusianisch geschriebenen Noten zu betrachten, die in Wirklichkeit, wenn sie klingen, einen viel weniger beunruhigenden Klang haben.

Für *Medusa* gibt es noch einen anderen Strang, der zu berücksichtigen ist: die Forschung zur Technik der Musikinstrumente. *Die Spieltechnik der Oboe* ist ein Buch über die Ressourcen der Oboe, geschrieben von Mahnkopf und dem Interpreten Peter Veale, 1994 von Bärenreiter veröffentlicht. Das Buch, an dem die beiden Autoren vom Frühjahr 1987 bis zum Beginn des Jahres 1994 gearbeitet haben, erfreut sich einer hervorragenden internationalen Wertschätzung, auch dank der Dreisprachigkeit und der folgenden japanischen Übersetzung. Die Idee des Buches war, die heterodoxen Techniken des Instrumentes so weit wie möglich zu untersuchen, mittels einer engen Zusammenarbeit zwischen einem Spieler und einem Komponisten. Während der erste mit der Erforschung der neuen technischen Möglichkeiten beschäftigt war, mußte sich der zweite die Arbeit ihrer Dechiffrierung in einer semiographischen Form aufbürden. Der Buchtext ist von einem unverzichtbaren Hilfsmittel begleitet, einer CD mit den wichtigsten Klangmöglichkeiten, die das Buch bietet. Es handelt sich um eine Art von Atlas der zeitgenössischen Oboe, der, mehr als jede andere Methode, die Technik dieses Instruments ausweitet, mit einem weiteren Schritt über die Bücher hinaus, die seit den 60er Jahren herauskamen, wie dasjenige von Bruno Bartolozzi, *New Sounds for Woodwinds* (Oxford University Press, London, 1967).

Das Risiko einer derartigen Ressource besteht prinzipiell in einer stereotypen Vergrößerung der zur Disposition stehenden instrumentalen Möglichkeiten, ohne die ernsthafte Arbeit der kreativen Aneignung. Eine Zusammenarbeit wie die zwischen Mahnkopf und Veale steht im Gegensatz zu jener seit einigen Jahrzehnten beobachtbaren Tendenz, in der die Forschung am Instrument dem Spieler in einer Weise vorbehalten ist, die ihn entweder selbst in einen Komponisten verwandelt oder in der wegweisenden Zusammenarbeit mit dem Komponisten, mehr oder weniger explizit, zum Koautor des Werks macht.

Auf der Basis des in diesem Buch beträchtlich akkumulierten Materials schrieb Mahnkopf 1990 das Stück für Oboe solo *Gorgoneion*, dann die anderen Stücke, die in die Struktur von *Medusa* eingefügt werden oder einander wie Einsatzstücke überlagern: *Stheno und Euryale* für Harfe, *Pegasos* für Cembalo. *Medusa* ist *Gorgoneion* mit einer orchestralen „Begleitung", die von den Oboenmehrklängen abgeleitet ist, wie Ausstrahlungen, Vergrößerungen des solistischen Instruments. Gesten tauchen auf, die von früheren Werken bekannt sind, wie die „Dandy-Melodik", übernommen von einem anderen Werk, von *différance* für Violine (1987/88).

Unzweifelhaft konvergieren Instrumentenforschung und Komposition, mag diese Forschung auch keine unbegrenzte sein. Diese Werke liegen auf der Spur der Wiener und der Darmstädter Schule. Mahnkopfs Werke besitzen einen spezifischen Qualitätsanspruch, denn sie haben eine funktionale Entsprechung zwischen Werkkonzeption und der klanglichen Wirklichkeit, sind eine Bereicherung der jeweiligen Gattungsgeschichte, haben ihrerseits eine Geschichte und blicken auf eine nicht-banale Weise auf die große Tradition – sie sind die Frucht eines sorgfältigen Nachdenkens.[4]

---

4 Auszüge aus einem Interview, das ich mit Claus-Steffen Mahnkopf am 10. Juni 2006 in Rom geführt habe:
Claus-Steffen Mahnkopf: In der Partitur des Ensemblewerks *Carceri d'invenzione I* von Ferneyhough findet sich die Bezeichnung „dandyish". Als Student des ersten Semesters war ich etwas irritiert davon, daß eine Melodie auch dandyhaft und nicht nur „andante" sein könne.
Luca Conti: Warum hast Du sie dann in die Partitur aufgenommen?
M: Es war vielleicht eine versteckte Inspiration in meinem Unbewußten.

„*Bogdanovich*: Aren't there a lot of trick-shots in the picture?
Hitchcock: Had to be. There are 371 trick-shots in it, and the most difficult one was the last shot. That took 32 different pieces of film. We had a limited number of gulls allowed. Therefore, the foreground was shot in three panel sections, left to right, up to the birds on the rail. The few gulls we had were in the first third, we re-shot it for the middle third, and for the right-hand third, using the same gulls. Just above the heads of the crows was a long, slender middle section where the gulls were spread again. Then the car going down the driveway, with the birds on each side of it, was another piece of film. The sky was another piece of film, as was the barn on the left, and so on. These were all put together in the lab."[5]

C: Es war also nicht eine Verbindung zum Dandy in Schönbergs *Pierrot lunaire*? Weiter gefragt: Gibt es in *Medusa* geschichtliche Bezüge welcher Art auch immer?

M: Nein.

C: Es ist also lediglich das Profil der Melodie, das der Umstand, daß sie dandyish ist, inspirierte?

M: Laß mich nachdenken … meine *Medusa*. Das Medusenmotiv war auch wichtig für den Manierismus. An dieser Epoche interessierte mich das, was man den musikalischen Manierismus nennen könnte. Was einen gewissen musikalischen Luxus bedeuten könnte. Die Musik präsentiert zu viele Materialien, zu viele Dinge, auf eine barocke Weise, wie bei reichen Leuten, verstehst Du …

C: Ja, Manierismus als Überfülle.

M: Und in diesem Moment habe ich an die Dandys gedacht. Der Dandy ist ein Mensch, der viel Geld und viel freie Zeit hat.

C: Dieser Ideenreichtum zeigt sich in der Musik?

M: Ja.

C: Hattest Du zuerst den Titel und dann die Musik geschrieben? Oder während des Schreibens dieses Stück *Medusa* genannt, weil das Werk auf diesen Titel paßt? Das ist zweifelsfrei eine interessante Frage. Ich möchte gerne bestätigt wissen, ob es eine Verbindung, und sei es eine vage, zwischen dem Stil des Werks und dem Titel gibt.

M: 1988 habe ich beschlossen, ein Konzert für Oboe und kleines Orchester zu komponieren, weil wir im Begriff waren, mit unserem Buch zur Oboentechnik zu beginnen, und ich sagte; „Ich will die Materialien, die wir [Mahnkopf und Veale] suchen, verwenden." Dann, zwischenzeitlich, zu Beginn des Jahres 1990, habe ich an ein Werk wie ein Paneel gedacht, an eine Kombination aus verschiedenen Stücken, für Oboe solo, für Harfen, Klarinetten, Cembalo, fünf Stücke, *Medusa* genannt.
Es gibt in der Partitur von *Medusa* fünf Stücke. Daher bedurfte es eines Titels, einer Familie von Titeln für fünf Stücke. In diesem Moment kaufte ich in einer Buchhandlung ein großes Buch zur Medusa, einen Katalog einer Ausstellung zum Manierismus in Europa in Wien, mit einem Fokus auf die Medusa. Von Werner Hofmann herausgegeben, einem hervorragenden Kunsthistoriker. Ich habe viel über den Mythos der Medusa, der Gorgonen gelesen …
Dann habe ich die Stücke in ein Konzert hineinkombiniert. Ein Solostück für Oboe, zwei Miniaturen für Harfe, vier Miniaturen für Klarinetten, ein Stück für Cembalo solo. Andererseits die Namen, die Titel aus der Semantik der Medusa. *Medusa* ist der Haupttitel. Dann habe ich andere Namen für die anderen Stücke gewählt. *Gorgoneion*, für Oboe solo, ist ein sehr hartes, aggressives Stück. Die Schlagenhaare, das ist der Titel für die Klarinetten.
Ich begann mit einem allgemeinen Plan, wie eine zeitliche Partitur, eine Verteilung aller Stücke in der zeitlichen Architektur der 18 Minuten. Ich begann, das Stück für Oboe solo zu komponieren, und fuhr dann mit dem ganzen Rest fort. *Gorgoneion* ist sozusagen der rote Faden, das Rückgrat des Zyklus und auch dieses Konzerts für Oboe und Orchester.

5 Peter Bogdanovich, *The Cinema of Alfred Hitchcock*, New York, The Museum of Modern Art Film Library, 1963.

Eine kurze Reflexion über Claus-Steffen Mahnkopf

Sidney Corbett

Ich habe Claus-Steffen Mahnkopf zum ersten Mal in Stuttgart kennengelernt, als er Stipendiat auf der Akademie Schloß Solitude war. Seine Musik kannte ich allerdings bereits ansatzweise, vor allem kannte ich auch sein Penchant für langwierige Programmnotizen, die mich misstrauisch machten. Claus-Steffen entstammt der Freiburger Brian Ferneyhough-Schule der sogennanten „New Complexity", einer Stilrichtung, die mir etwas verbraucht und mit Patina behaftet zu sein schien, die dort behandelten Bilder und Zielsetzungen schienen mir stark verbunden mit der für mich als abgeschlossen geltenden „historischen Avantgarde". In zahlreichen Gesprächen nach dortigen Konzerten löste sich aber mein stark von Vorurteilen behaftetes Bild dieses Komponisten auf und wurde ersetzt durch agile, streitbare und lebendige Begegnungen. Claus-Steffen Mahnkopf ist einer der lebhaftesten Denker, die wir in unserer Welt der zeitgenössischen Musik haben, und unsere Freundschaft ist eine große Bereicherung für mich persönlich.

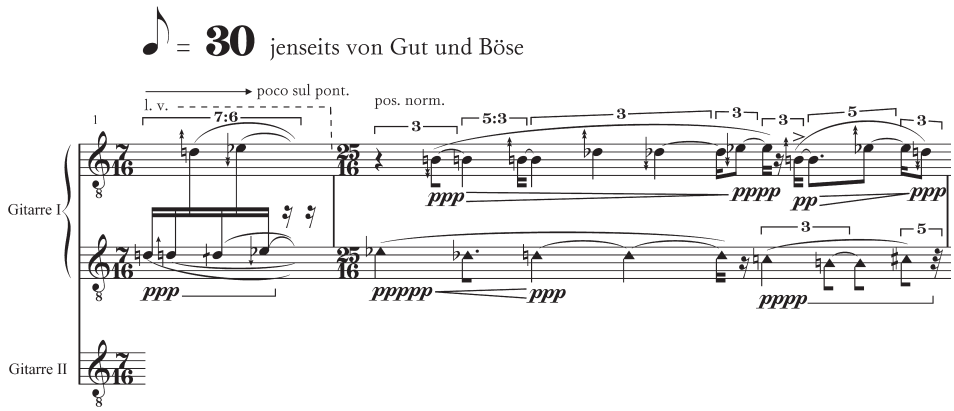
Ich muss gestehen, dass nicht alles, was er schreibt, mich begeistert, zu unterschiedlich sind unsere wechselseitigen Ansichten, aber es gibt Momente in seinem Werk, die mich sehr berührt haben. Einer davon ist seine *Hommage à György Kurtág*, insbesondere die leisen, zarten Passagen inmitten des Stückes, wo die mikrotonal gestimmte Gitarre für mich von einer unendlichen Einsamkeit spricht (vgl. Notenbeispiel). Claus-Steffen liebt strukturelle Eleganz, gerne geht er von einem geradezu primitiven Ansatz aus, wie beispielsweise bei seinem Werk *Beethoven-Kommentar* für Klavier, dessen Grundmaterial eine lapidare chromatische Skala ist, das er durch aberwitzige Prozesse führt und dadurch diesem alten Material Quicklebendiges abgewinnt. Mir würde es gefallen, wenn er beizeiten sich in seiner Musik ein wenig mehr Ruhe gönnen würde, seine Musikalität nicht hinter komplexen Prozessen versteckt, aber hier zeigt sich wohl, wie unterschiedlich unsere jeweiligen Wünsche an die Musik sind. Ich schätze außerordentlich seine Ehrlichkeit auch mir gegenüber: Als er beispielsweise nach einer meiner Uraufführungen, die er besucht hat, mir sagte, „Bestimmt gut, was du da machst, aber meine Sache ist es nicht" (aus der Erinnerung zitiert).

Wir führen seit Jahren eine lebendige, von Streitthemen, aber auch großen Sympathien gekennzeichnete Korrespondenz. Seine Projekte habe ich stets wachsam verfolgt, sowohl seine kompositorischen als auch seine essayistischen. Inzwischen hat Mahnkopf ein stattliches Schrifttum vorzuweisen. Ich kenne bei weitem nicht alles, aber einige seiner Bücher habe ich aufmerksam gelesen. Auch wenn ich seiner Argumentation nicht immer folgen mag und nicht selten gänzlich entgegengesetzte Ansichten vertrete, ist Claus-Steffen Mahnkopf unbestreitbar einer der scharfsinnigsten heutigen Denker zum Thema der gegenwärtigen Musik.

Mahnkopf hat wie ich Philosophie studiert, und wir haben oft die gleichen Bücher gelesen, allerdings aus verschiedenen Perspektiven und auch wohl mit verschiedenen Absichten,

daraus entstehen lebendige und kontroverse Gespräche, die mir sehr kostbar sind. Er ist ein brillianter Rhetoriker, und seine Formulierungskunst ist bekannt und zu Recht auch bisweilen gefürchtet.

Was ich aber am meisten an Claus-Steffen Mahnkopf schätze, ist, dass er ein Utopist ist. Eine seiner Utopien ist die Einbeziehung des Denkens in Tönen in den allgemeinen intellektuellen Diskurs. So, denke ich, ist auch seine enorme Produktivität auf dem Gebiet der Essayistik zu verstehen. Es ist aber ein schwieriges Unterfangen, da man, um wirklich einsteigen zu können, der Notensprache, gerade der zeitgenössischen, mächtig sein sollte. In diesem Sinn ist die Vermittelbarkeit der Musik ein wenig wie bei der Mathematik, die, um richtig verstanden zu werden, ein Verständnis für ihre ästhetische Schönheit voraussetzt. Dennoch hat Claus-Steffen Mahnkopf für sich eine Utopie formuliert, und dieser jagt er mit allem, was er hat, nach. Er hat eine Vorstellung von Schönheit, jenseits von jeglichem Kitsch, gehärtet durch die vielen Kämpfe, die er ausgetragen hat, einer Schönheit, die eine Gültigkeit hat, jedenfalls für mich. Mehr kann man von einem Künstler nicht erwarten.



Claus-Steffen Mahnkopf, *Kurtág-Duo*, T 1–2

III

Claus-Steffen Mahnkopf: A Complex Encounter with Consequences

Peter Veale

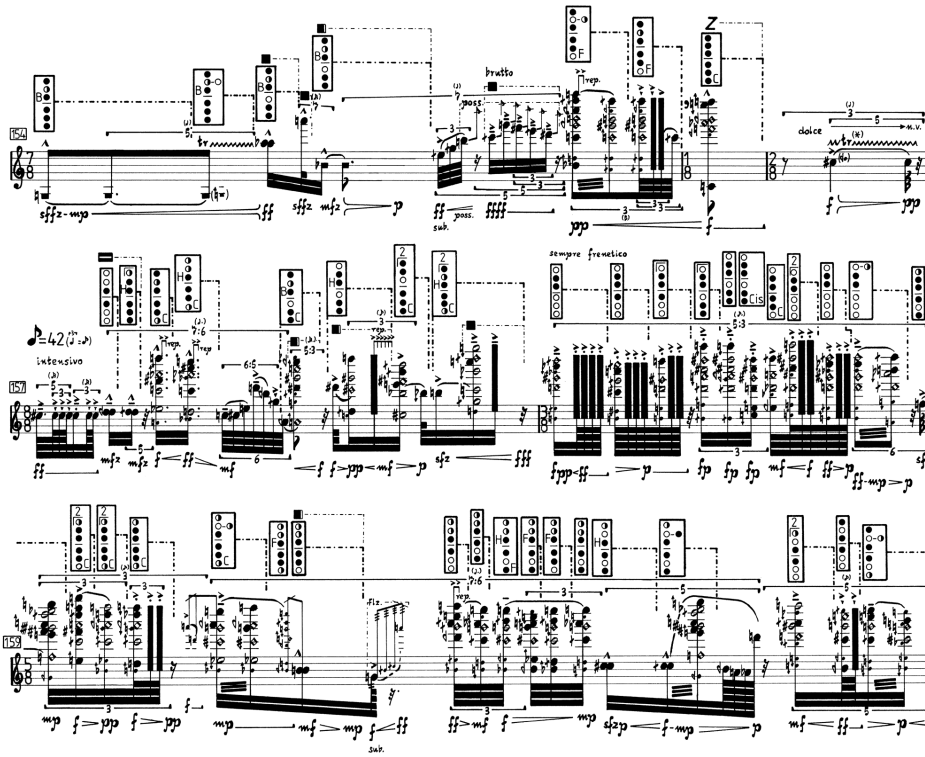
My first encounter with Claus-Steffen Mahnkopf was in 1985. His teacher Brian Ferneyhough had recommended he contact me since he was in the process of writing a challenging solo piece for oboe. My first impression was being struck by his energy and intellectual capacity, along with a good sense of humor. Despite the influence from Brian Ferneyhough in his works, and perhaps in a few minor gestural mannerisms, it was also clear at this time that here was a personality who had amazing potential.

Our frequent meetings and work together soon led to a friendship and a respect for each other, which has continued to the present time. Occasionally his critical assessment about certain renowned composers would surprise me, and would lead to a kind of verbal dispute. It always ended all right, even if we frequently saw things differently, or perhaps from a different perspective. In fact I always found such talks challenging and inspiring.

Our work on the solo piece *Monade* was very rewarding and led to intensive research of all aspects of oboe technique. I will never forget the Première of *Monade* in Darmstadt in 1988. Claus-Steffen had given a very self-assured detailed lecture on his music and this piece, which some composers had taken in a very negative way. From my side of things I must say that Claus-Steffen's self-assuredness was never an issue that disturbed me. However this time in Darmstadt I do remember saying to him: "Why did you word things in such a way that it seemed as though you were defending yourself?" My view was that the music would speak for itself. I do believe that time has also shown and proven that Claus-Steffen's music is of an extremely high quality.

I also recall that in 1990 I received a phone call from the Gaudeamus Foundation in Amsterdam saying that Claus-Steffen had been nominated for the composition prize. An orchestral piece had been chosen for the actual Festival week, but despite the willingness from the orchestra the conductor had refused to take on the piece. The Festival then considered the solo oboe piece *Gorgoneion* and had tried to find a Dutch oboist who was willing, capable of playing the piece and available. They were not successful and asked me if I would be willing to perform it, which I gladly did.

A similar situation occurred in Stuttgart, where again musicians had denied the playability of his oboe concerto *Medusa* and had cancelled. At short notice the Eclat Festival in Stuttgart subsequently contacted me, and I again performed the solo oboe piece *Gorgoneion*. To be absolutely fair to the Festival, I wish to mention that they were disappointed not to have had the World Première of *Medusa*, and promptly decided to program it for the following year. Freiburg's Ensemble Surplus was asked this time and they were delighted to take it on. The Première of *Medusa* conducted by James Avery is surely one of the highlights of my musical career. The solo oboe part is identical to *Gorgoneion*, with an extra section for cor anglais. *Medusa* is a masterpiece utilizing an array of chamber music and solo works, that all



Example: Claus-Steffen Mahnkopf, *Gorgoneion*, mm. 154–159

link up at various points, and that are all pieces in their own right. It is like an artwork consisting of very complex, fascinating mosaic tiles, that interlock perfectly, thereby enhancing and augmenting the whole form.

I wanted to include one of my favorite sections of *Gorgoneion* in this text, and have chosen one that includes a very interesting multiphonic, that ends up sounding like a single note. In measure 154 below a G below middle C is notated, which is clearly not a note within the normal oboe range. The analysis showed that the partials in this multiphonic represent exact multiples of the fundamental frequency, which is why we hear the low G very clearly, without the actual note being present. This is quite an amazing effect, and is followed by a virtuosic multiphonic section. Our work on the book, discussed below, enabled Claus-Steffen to have a clear idea of how they all sound. The section is impressive and brilliantly structured.

Many musicians claim that his music should be notated in a different way. I do not agree with this. Every symbol, rest and complex rhythm in his music has a function, and the huge task of learning and understanding his music has been a most rewarding and an extremely important one in my career. I do admit however, that I once said to Claus-Steffen: "Why don't you once go on stage and perform one of your pieces yourself?" "If you do this, you may end up writing in another way…" This came out of the usual frustrations that musicians sometimes go through, when they have such an enormous task to solve. I'm not

sure whether this would be the case, but I had to let that out at the time. For some of Claus-Steffen's music, the preparation time could almost be set in years and not months, but the personal reward and further development led me never to question what I was doing.

I recently performed an inspiring work for oboe solo by Klaus K. Hübler, which also involved a 1 year preparation, and this work from 1985 made me realize how closely this wonderful composer's works appear now to be related to Claus-Steffen's work. The hyper complexity and layering of some passages, and in spite of this a very clear musical drive and an awesome sense of the tonal possibilities of the oboe are brilliantly dealt with by both composers.

Another very important area where Claus-Steffen and I closely collaborated was in the writing of our oboe book: *Die Spieltechnik der Oboe* that was released by Bärenreiter in 1994. We worked together for 7 years (!) on this project, and I am very grateful, that we both never doubted that we would be able to find a publisher for it. The enormous amount of work was complicated by the fact that I was frequently away on tour overseas, and certain material needed to be dealt with quickly. Funnily enough, looking back at it, it was very difficult for me to persuade Claus-Steffen to simply fax me the pages to Japan or wherever I was, and that I would deal with it and fax it right back. In these pre Internet days, this was about the only way to get things done fast. I noticed however, that this seemed to be an unsatisfactory solution for Claus-Steffen, who was difficult to persuade to use modern means of communication at that time. I do note that this has radically changed now! I sometimes wonder what kept us going through those 7 years, and yet I think I know. I remember that while we were working on the book, Claus-Steffen was also writing *Gorgoneion*. This made the practical implications of our work thus far very clear. When it came to the section in the book regarding microtonal scales, Claus-Steffen was already encouraging me to try devising an eight-tone scale. I said to him at the time, that I had my doubts as to whether it would turn out to be practicable, and his reply was, that he had already integrated them into his piece! I then spent a number of weeks searching for appropriate fingerings, and was relieved and delighted to find that they were practicable. We have never regretted the immense amount of work we put in.

In 2002 Claus-Steffen wrote me another piece this time for oboe and live electronics. The piece is part of his *Thomas Pynchon Cycle* and the title *W.A.S.T.E.* stands for: "We Await Silent Tristero's Empire." The piece consists almost entirely of multiphonics and is extremely brutal. Again his choice of material was ideal and the added enhancement and transposition by the live electronics, have led to this impressive work to be riveting, and brutal. The combination of oboe multiphonics with electronics is extremely effective.

I look forward to further adventures and experiences with this remarkable composer.

Die Schönheit der Seitenstraße

Barbara Maurer

memor sum – ich bin eingedenk, oder großzügiger übersetzt: ich erinnere mich, ich denke an, ich bin mir bewußt. So heißt Claus-Steffen Mahnkopfs Stück für Solobratsche von 1989. Der Titel ist jetzt ein willkommener Aufhänger, um mir unsere Zusammenarbeit wieder ins Bewußtsein zu rufen. Sie dauert, mit längeren Unterbrechungen, bereits ein halbes Leben und wird wohl noch weitergehen.

Sein Bratschenstück war eine Überraschung. Deshalb gefällt es mir heute noch.

Die Notenblätter sehen auf den ersten Blick aus wie viele Stücke aus der „New Complexity": umständlich und aufwendig. Getrennte Notenzeilen, zwei Zeilen für die linke Hand und eine mit ganz anderen Rhythmen für die rechte Hand, darin zwei Linien, für den Bogen auf der einen Saite und für den Bogen auf der anderen Saite. Mit Achtel-Takten geht es los, schon bald kommen Neuntel-, Zehntel-, Elftel-Takte, in denen die Notenwerte dann doppelt und dreifach weiterverrechnet werden. Es gibt Triolengruppen mit sechs Balken, das wären eigentlich Triolen-Zweihundertsechsundfünfzigstel, aber sie stehen in einem Vier-Neuntel-Takt, also sind es Triolen-Zweihundertachtundachtzigstel.

Als Spieler kann man mit solchen Notenseiten eines nicht tun: einfach mal ausprobieren, wie sie klingen. Deshalb kam die Überraschung nicht gleich. Vorher war ein ausführliches Einrichten der Stimme nötig, jeder Schlag wird mit einem vertikalen farbigen Strich markiert, um ein allmählich dämmerndes Bewußtsein dafür zu schaffen, wie langsam oder schnell der Notentext verlaufen soll. Da ist Claus-Steffen ein solidarischer Mensch: In eine Kopie der Noten hat er von Hand alle Metronomzahlen der „Mikrotempi" eingetragen.

Auch die Tonhöhen erforderten ein geduldiges Annähern. Über weite Strecken ist das Stück zweistimmig notiert. Die beiden Stimmen verlaufen außerdem so nahe beieinander, daß sie sich stellenweise auf der gleichen Tonhöhe treffen und dann wieder umeinander herummäandern. Das legt den Spieler auf zwei bestimmte Finger der linken Hand fest (den ersten und den vierten), mit denen fast das ganze Stück geschultert werden muß.

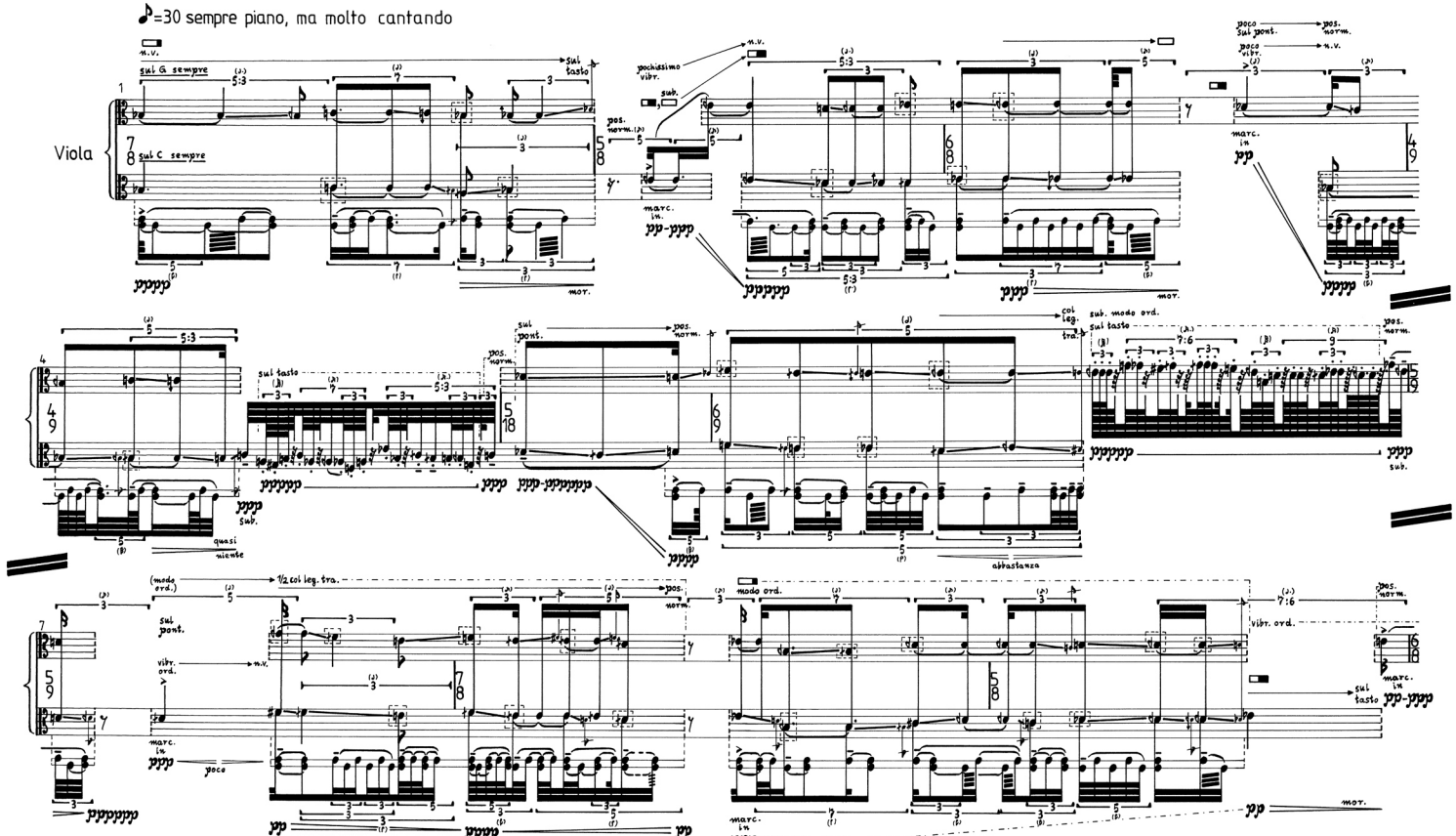
Beim Anblick von komplexen Partituren will es mir oft scheinen, da seien Umwege im Spiel, indirekte Energien, irgendwas Verborgenes, das Tageslicht Scheuende. Als würde ich, statt den direkten Weg zu nehmen, durch geheimnisvolle Seitenstraßen geleitet, die nur wenigen bekannt sind und die von der Mehrzahl der Passanten gemieden werden. Eine solche elitäre, fast geheimbündlerische Tendenz sehe ich auch in der Musik von Claus-Steffen. Vom Geheimbund unterscheidet ihn allerdings, daß er kein Interesse daran hat, in den schmalen gewundenen Gässchen allein zu sein. Im Gegenteil, als Publizist macht er mit beredten Worten Werbung für die Schönheit der Seitenstraße und unterstützt tatkräftig Freunde und Kollegen, die ebenfalls dort unterwegs sind.

Als die Noten eingerichtet waren und es ans Üben ging, ist die Überraschung zutage getreten. *memor sum* ist ein süßes Stück! Der ganze große Schreib- und Leseaufwand dient

memor sum

Claus-Steffen Mahnkopf

Für Barbara Maurer



einer Musik, die kurz, leise, sanft, langsam, unaufdringlich und doch intensiv und deutlich spricht. Daß sie im November 1989, dem Monat des deutschen Mauerfalls, geschrieben wurde, ist vielleicht ein Zufall, aber dann jedenfalls ein passender Zufall.

Es gibt Stücke, die vor jeder anstehenden Wiederaufnahme fast so schwer und unüberwindlich erscheinen wie beim ersten Einstudieren. Und es gibt welche, die verlieren ihre Schwere. Wenn man sie einmal erfasst hat, bleiben sie zugänglich und geschmeidig. *memor sum* gehört eindeutig zur zweiten Sorte.

Die Flötenwerke von Claus-Steffen Mahnkopf
Die Koexistenz zweier Ebenen und die Interpretation zwischen Philosophie und Musik

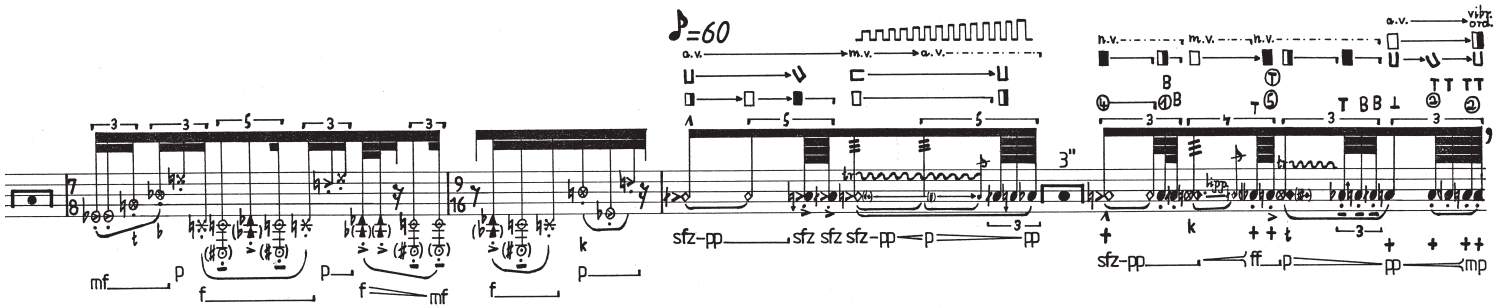
Carin Levine

Es ist eine Freundschaft, die auf bald 20 Jahre zurückblickt. Als ich zum ersten Mal Claus-Steffen traf, fragte ich ihn nach seinen Flötenstücken. „Mein erstes Werk war für die Altflöte, *coincidentia oppositorum* aus dem Jahr 1986", sagte er. Ich hatte bald darauf die Gelegenheit, das Werk auf einem Festival in Mönchengladbach zu spielen. Es gab ein Konzert, in dem die „westliche" Querflöte der „östlichen" gegenübergestellt wurde. Ich spielte *coincidentia oppositorum* im richtigen Kontext. Die Musik von Claus-Steffen Mahnkopf repräsentiert nämlich sowohl musikalisch als auch in der geistigen Grundhaltung die westliche Welt. In der Partitur steht: „‚Coincidentia oppositorum' ist der Schlüsselbegriff der Philosophie Cusanus' und bezeichnet dort die Einheit aller realen Gegensätze in der höchsten Form des Geistes." Viele der bisherigen Werke für Flöte solo beziehen sich eher auf die Quellen der Mythologie. Mit diesem Stück freilich eröffnet sich mir eine ganz neue Dimension für die Flötenliteratur der neuen Musik. Das Werk ist zunächst eine ziemliche Herausforderung für den Interpreten, aber auch, und das gilt für mich persönlich, eine unvergleichbare und wertvolle Weiterentwicklung in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik.

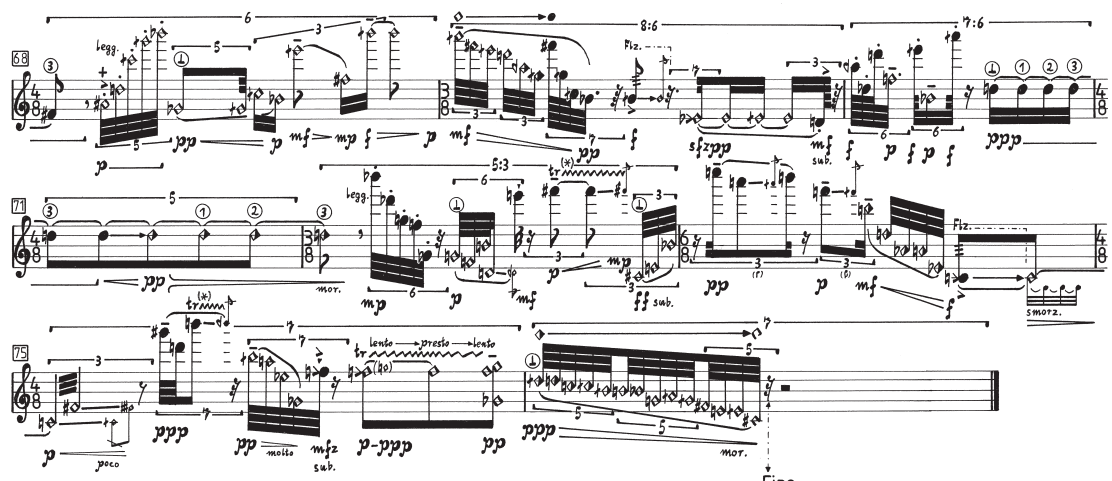
Denn: Zuallererst beansprucht dieses Werk einen sensiblen Sinn für die Klangfarbe. Eines der ersten Hauptwerke für Altflöte solo überhaupt, war für mich dieses Stück eine Herausforderung, den besonderen Klang des Instruments zu erforschen und dann umzusetzen. Zugleich wird hier die „hohe Kunst" der Neue-Musik-Techniken gefordert. Rein technisch gesehen muss der Flötist alle Facetten der zeitgenössischen Musik beherrschen, nicht nur Flatterzunge oder Doppeltriller und Klappengeräusch – so auch das Spiel mit geschlossenem Mundloch, was zu dieser Zeit noch eine Seltenheit war (vgl. Bsp. 1).

Und es gibt eine „zweite Ebene": Wie kann ich als Interpret die philosophischen Gedanken dieses Werkes darstellen? Dabei stellt sich die Frage, wie mein Publikum dies „hören" kann. Kann ein Interpret solche Gedanken „spielen", zum Klingen bringen? Meine „Lösung" war, mich so weit wie möglich mit diesem Hintergrund auseinanderzusetzen, um dann mein persönliches Verständnis in einer musikalischen Form umzusetzen. Das heißt: diesen „Formgedanken" so zu präsentieren, dass der Zuhörer eine überzeugende Interpretation hört. Und dies wurde dann für mich zur Voraussetzung für die weitere Herangehensweise an eine optimale Interpretation der Werke von Mahnkopf.

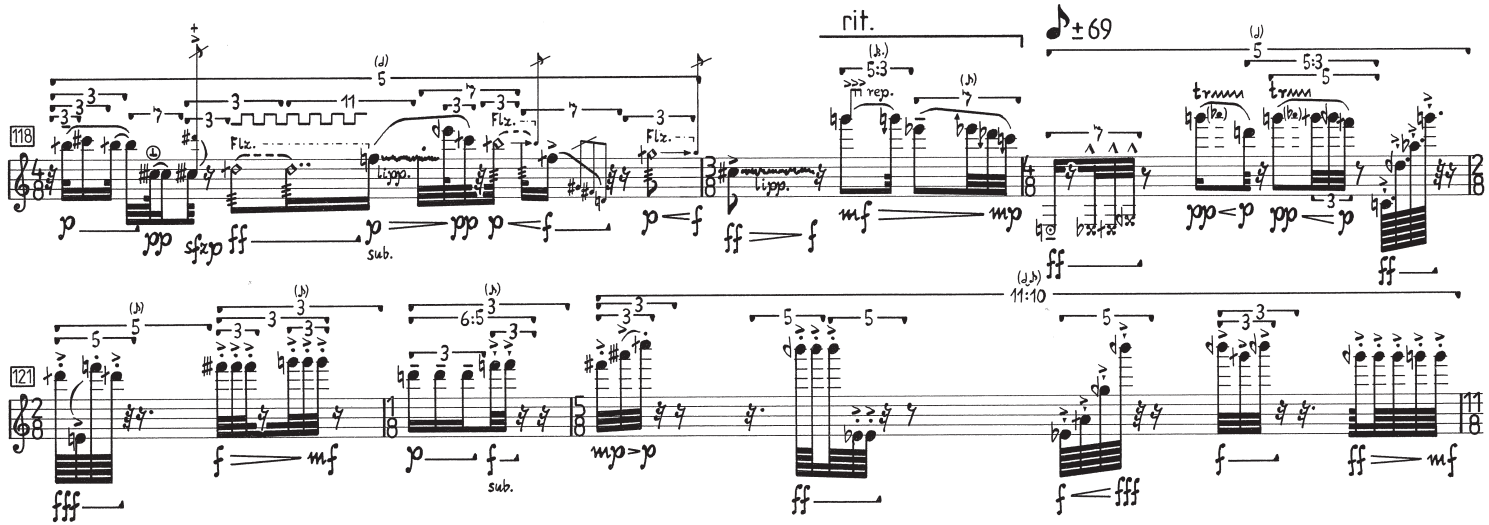
In den 1990ern trafen wir uns in Baden-Baden und sprachen über *succolarity* aus dem Jahr 1989 für Flöte solo. Auch darin werden komplexe theoretische Gedanken verarbeitet – Mandelbrots fraktale Geometrie, der Adriadnefaden, wieder Gegensätze, viel Melodik. Aber auch schwierige Techniken spielen eine Rolle: Mehrklänge, exzessive Mikrotonalität, Flötentechniken der neuen Musik im raschen Wechsel. Und noch einmal die Koexistenz mehrerer Ebenen und die Aufgabe, diese zu vereinbaren, umzusetzen, zum Klingen zu bringen, auf den Punkt zu bringen, zu einer Überzeugung, die in der Aufführung das Publi-



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *coincidentia oppositorum*, Ausschnitt



Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *succolarity*, Schluss, T 68 ff.



Bsp. 3: Claus-Steffen Mahnkopf, *La terreur d'ange nouveau*, T 118–123

kum erreicht. Was hat aber Mandelbrot zu bedeuten, hier im Zusammenhang mit der Zeit und der rhythmischen Struktur des Werkes? Ich stellte meinerseits Gedanken an, wieder ein Versuch, der zu einem erfolgreichen Ziel führen sollte. Dadurch wuchs ich in meiner Entwicklung als Interpret.

Erneut stand ich vor einer großen Herausforderung. Aber diesmal ganz anders. Denn die beiden Werke sind grundverschieden. (Wer sagt denn, dass ein Werk dem anderen gleichen muss, nur weil es von dem gleichen Komponisten stammt?) Die Musik von Mahnkopf ist sehr abwechslungsreich und vielseitig, genauso wie die Person, die er ist. Wo sind die Berührungspunkte zwischen *coincidentia oppositorum* und *succolarity*?

Also begann ich wieder von vorne, um mich den musikalischen Absichten zu stellen. *succolarity* scheint von seinen Anforderungen her fast unspielbar. Wie kann ich dann aber eine musikalische Gestik finden? Wie bringe ich dieses Werk zum Singen, ist die Flöte doch seit dem Altertum mit der menschliche Stimme assoziiert? Durch die Unterschiedlichkeiten in der Gestik fand ich einen Weg (vgl. Bsp. 2), weitere Möglichkeiten erschlossen sich mir durch die stark kontrastierende Dynamik und die extremen Tonhöhen. Ich konnte meine Zielrichtung bahnen und fand eine eigene Interpretation.

In den späten 1990ern saßen wir in einem Café in München. Es ging um das neue, große Flötenwerk *La terreur d'ange nouveau*, das Claus-Steffen mit mir zusammen erarbeiten wollte. Wieder mehrere Ebenen. Die Flöte kann und wird eingebettet und zugleich zerstückelt in einem Werk für Musiktheater, *Angelus Novus*, eingesetzt. Die Uraufführung dieser Version war vorgesehen für das Festival der Münchener Biennale im Mai 2000. *Angelus Novus* nimmt Bezug auf die 9. Geschichtsthese Walter Benjamins, die ein Bild von Paul Klee mit der Titel „Angelus Novus" interpretiert. Von neuem wird ein Sujet auf zwei Ebenen thematisiert: anthropologisch und philosophisch. (*La terreur d'ange nouveau* ist auch ein Solowerk. Und als solches habe ich es auf dem Festival „bludenzer tage zeitgemäßer musik" ein wenig später uraufgeführt.)

Alle bisherigen Facetten der Mahnkopfschen Flötenmusik finde ich hier wieder. Aber nicht als Fortsetzung, sondern gewandelt, gebündelt, gewachsen, neu kombiniert, neu zusammengesetzt, es sind weitere Herausforderungen. Wieder, aber neue philosophische Gedanken des Komponisten. Von neuem konnte ich in ein weiteres Werk hineinwachsen. Nach den bisherigen Erfahrungen mit seiner Musik tat ich das sehr gerne. Ja, meine Auseinandersetzungen mit den beiden vorherigen Werken dienten diesmal als eine konkrete Hilfe für den Prozess der Erarbeitung.

Die „Unspielbarkeit" (Bsp. 3) schreckte mich nun nicht mehr ab, sondern wurde zu einem Ansporn, einer wirklichen Herausforderung. In diesem Werk geht Mahnkopf noch weiter in seinen Ansprüchen an den Interpreten. Aber nicht nur technisch. Ich musste auch die „anthropologische und philosophische" Ebene dieses Werks berücksichtigen, wollte ich zu einer überzeugenden Interpretation gelangen. Nach vielen, vielen Stunden des Übens, sowohl technisch als auch hinsichtlich des „Übersetzens" des Gehalts in die Musik, fand ich einen geeigneten Weg zu *La terreur d'ange nouveau*, zu einem der wunderschönsten Werke der Flötenmusik unseres Jahrhunderts.

Lieber Claus-Steffen, vielleicht komponierst du ja einmal ein Werk für Bassflöte oder Piccolo … Halt! Wolltest du nicht eine Ensemblefassung von *La terreur d'ange nouveau* schreiben?

Claus-Steffen Mahnkopfs Gitarrenmusik aus der Sicht des Interpreten

Jürgen Ruck

Mit Claus-Steffen Mahnkopf verbindet mich eine mehr als zwanzigjährige Freundschaft und künstlerische Zusammenarbeit. Ich bewundere seinen streitbaren Scharfsinn, die Schnelligkeit seines Geistes, seine Neugier, Energie und Schaffenskraft, die Konsequenz und Kompromisslosigkeit seines musikalischen Denkens. Von den Gesprächen, die wir im Laufe der Jahre führten, ist mir ein Satz Claus-Steffens besonders in Erinnerung geblieben, der mich damals überraschte, dessen Tiefe und Wahrheit ich jedoch mit der Zeit immer mehr zu verstehen glaube. Wir sprachen über den Prozess des Komponierens. Ich hatte die Erwartung geäußert, ein Komponist müsse beim Schreiben vor seinem „inneren Ohr" bereits eine klare Vorstellung davon haben, wie die Musik klingen werde. Claus-Steffens lapidare Replik (die ich hier nur sinngemäß wiedergeben kann): Wenn er vorher schon genau wisse, wie die Musik klänge, würde er sie nicht komponieren, das ließe ihn kalt und interessierte ihn überhaupt nicht.

Es ist diese Abenteuerlust, sein Mut, konsequenter als andere seine musikalischen Ideen umzusetzen, was zu wahrhaft exzeptionellen Werken geführt hat. Und dies auch für die Gitarre, ein Instrument, das in besonderem Maße nach spieltechnischen Kompromissen zu verlangen scheint. „Für Gitarre zu schreiben, gehört meines Erachtens zum Schwierigsten, was einem Komponisten widerfahren kann." (Claus-Steffen Mahnkopf 2006)

Ein Solostück, bei dem simultan musikalische Verläufe in vier verschiedenen Tempi wiederzugeben sind, ein Duo[1], bei dem die beiden Gitarren nie gleichzeitig erklingen, ein Capricho, das aus einer dreiminütigen ununterbrochenen, atemlosen, in rasendem Tempo ablaufenden Tonfolge besteht: Beim ersten Lesen der neuen Partituren fragte ich mich oft bang: Wie soll das gehen, wie soll das funktionieren? Andererseits hat mich die Herausforderung, bei der man eben nicht weiß, wie es am Ende herauskommen wird, immer gereizt und begeistert, trotz aller Schwierigkeiten und Mühen, die mit der Erarbeitung auch verbunden waren.

Nun ist es ja nicht so, dass Mahnkopfs Partituren irgendwie undurchschaubar oder verrätselt daherkommen. Im Gegenteil, jedes Element der Komposition ist bis ins Detail mit äußerster Präzision ausformuliert (wobei zur Entschlüsselung der Rhythmen eine gewisse mathematische Begabung durchaus hilfreich ist). Es sind die polyphone Zusammenschau all dieser Details und ihre spieltechnische Realisierung, die man sich hart erarbeiten muss. So ästhetisch bestechend und klar strukturiert Mahnkopfs Partituren sind, so sehr widersetzen sie sich (zumindest im Fall der Gitarrenkompositionen) zuweilen hartnäckig dem spielenden Zugang. Als Interpret musste ich daher vor dem eigentlichen Üben am Instrument die Frage klären, wie ich an die Komposition herangehen und mir die Fülle der Informatio-

1 *Kurtág-Duo* für zwei Gitarren aus dem *Kurtág-Zyklus*.

nen erfassbar zusammenstellen konnte. Meine Lösung bestand darin, dass ich teilweise die vorgegebene Klangnotation in einen Aufschrieb der erforderlichen Spielaktionen übersetzt habe. Dies nicht, um den Autographen des Komponisten zu ersetzen, sondern als zusätzliches Arbeits- und Aufführungsmaterial, das ohnehin nur in Kombination mit der Originalpartitur sinnvoll verwendbar sein kann.

Meines Erachtens unterscheidet sich die Anforderung, die ein Komponist an eine Notation stellt, deutlich von der Erwartung und den Notwendigkeiten des Interpreten. Die Partitur ist sein zentrales Medium, mit dem er seine Klangvorstellung übermittelt. In der Partitur materialisiert sich seine Komposition, und doch ist die Partitur eines Musikstücks selbst offenkundig Nicht-Musik. Für den Komponisten scheint mir entscheidend zu sein, dass die Notation Ausgangspunkt und Konzept seines Komponierens repräsentiert. Um die Kontrolle über das Ergebnis zu behalten, präferieren die Komponisten in der Regel eine Klangnotation, doch es gibt auch die „Tüftler" unter ihnen, die neue Spieltechniken selbst am Instrument erforschen und dann mehr oder weniger gelungene Aktionsnotationen dafür erfinden. Gewisse Idiosynkrasien ihres Schreibens machen die Handschrift eines Komponisten wiedererkennbar, was durchaus erwünscht sein kann.

Auch der Interpret möchte, wenn er ein neues Stück bekommt, lesen können, was klingen soll. Im Moment des Spielens bzw. Aufführens verlagert sich dann aber das Interesse: Auf möglichst engem Raum, leicht erfassbar (was auch heißt: anknüpfend an Lesegewohnheiten, für die reflexhafte Mechanismen bereits trainiert sind), sollen alle Informationen (und nur die!) zusammengefasst sein, die zum präzisen Umsetzen des intendierten Klangs auf dem Instrument nötig sind.

So lässt sich beispielsweise die Notation des Ortes der Klangerzeugung auf dem Griffbrett (d. h. welcher Ton bei ordinario-Anschlag an dieser Stelle erklingen würde) beim Spielen wesentlich schneller umsetzen als die Notation des resultierenden Klangs (etwa bei Flageoletttönen, Tappings oder beim Anschlagen links vom Greiffinger). Ebenso verhält es sich bei der Verwendung von Skordaturen. Viele Komponisten, darunter auch Mahnkopf, nutzen diese elegante Möglichkeit, unübliche Klangkombinationen, sogar Mikrotonalität auf der Gitarre möglich zu machen. Meist wird hierfür eine „transponierende" Notation verwendet, das heißt, aufgeschrieben wird, welche Töne bei einer normal gestimmten Gitarre erklingen würden, was das zügige Blattlesen ungemein erleichtert. Zwiespältig wird diese Art des Aufschriebs durch ihr merkwürdiges Zwitterwesen: Sie sieht aus wie eine Klangnotation, ist aber eigentlich eine Art Aktionsnotation, weil sie nicht den realen Klang notiert, sondern einen davon unterschiedenen, der wiederum eine Spielhandlung suggeriert, die letztlich (durch die Umstimmung der Saiten) das gewünschte Klangergebnis hervorbringt. Dass man als Spieler folglich ständig Tonhöhen vor sich sieht, die gar nicht erklingen, kann für das musikalische Denken recht verwirrend sein, besonders bei weitgehenden Veränderungen der Normalstimmung. Es ist ja nicht so, dass wie bei Klarinetten- oder Trompetenstimmen die ganze Musik um ein bestimmtes Intervall transponiert wird, sondern es kommt vor, dass jede der sechs Saiten der Gitarre um ein anderes Intervall verschoben wird. Ein notiertes *h* in einer „transponierenden" Partitur kann in einem solchen Fall, je nachdem, auf welcher Saite es ausgeführt wird, bis zu fünf unterschiedliche Tonhöhen meinen. Wenn dann nicht zusätzlich eine Partitur mit dem realen Klang vorliegt, ist die Konfusion vorprogrammiert.

Eine elegante Lösung für dieses Problem wurde vor mehreren hundert Jahren von den Spielern der damaligen Lauten- und Gitarreninstrumente entwickelt: die Tabulatur. Bis ins Hochbarock wurde Musik für diese Instrumente ausschließlich so notiert. Bei den gebräuchlichsten Tabulaturtypen repräsentieren horizontale Linien die Saiten, während mit Zahlen (0, 1, 2, 3 … bei italienischer) oder Buchstaben (a, b, c, d … bei französischer Tabulatur) die leere Saite bzw. das Greifen am 1., 2., 3. Bund usw. bestimmt wird. Rhythmuszeichen über dem Liniensystem geben die jeweiligen Einsatzpunkte der Töne an. Da die Tabulatur als Griffschrift per se eine Aktionsnotation ist, verbindet sie leichte Lesbarkeit mit der Möglichkeit, ohne Mühe zwischen unterschiedlichsten Skordaturen zu wechseln, wovon beispielsweise im Barock sehr reger Gebrauch gemacht wurde. Mir scheint, dass die Tabulatur heute, trotz ihrer großen geschichtlichen Bedeutung, ein eher schlechtes Ansehen hat, quasi als Surrogat für Leute, die mit dem Notenlesen nicht zurechtkommen. Wie anders war dies in der Renaissance: Die Lautenisten konnten mit ihr innovative Kompositionen festhalten, die mit der damals gebräuchlichen Notenschrift gar nicht denkbar gewesen wären, sei es wegen der Transposition in „undenkbare" Tonarten, sei es wegen des zu freien Umgangs mit den Kontrapunktregeln.

Tabulaturen sind jedoch noch lückenhafter als die normale Notation in Bezug auf die Wiedergabe der musikalischen Parameter (Tondauer und mehrstimmige Stimmverläufe können höchstens indirekt erschlossen werden), so dass sie bei der Notation zeitgenössischer Musik höchstens eine (dann aber sehr hilfreiche) Ergänzung darstellen können. Außerdem versperren sie dem an der Musik interessierten Nicht-Gitarristen den Zugang. So ist es für einen nicht gitarrespielenden Komponisten schier unmöglich, transponierende Partituren oder Tabulaturen fehlerlos zu erstellen, weil die Gitarrentechnik, allem voran die Wahl der Fingersätze, kompliziert und undurchschaubar ist wie bei kaum einem anderen Instrument.

Wenn ich von Komponisten gefragt werde, wie sie ihr Gitarrenstück notieren sollen, antworte ich deshalb: Wenn irgend möglich, sollte es eine Notation des realen Klangs geben, die letztendlich maßgeblich ist. Wo sinnvoll, kann eine Aktionsschrift oder „transponierende" Notation ergänzend hinzutreten, die am besten aus der Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret entstehen sollte.

Ich habe jedoch die Erfahrung gemacht, dass Komponisten bei diesem Prozedere zuweilen ein ungutes Gefühl haben. Sie wollen die eine, dann allein maßgebliche Partitur festlegen. Das ist verständlich, sind doch zwei verschiedene Notationsformen desselben Stücks niemals absolut deckungsgleich in ihrem Informationsgehalt, oder umgekehrt: Ein Musikstück verändert sich, wenn es in anderer Weise notiert wird.

Dies hängt zusammen mit dem Verhältnis von Notiertem und Nicht-Notiertem. Die traditionelle Notenschrift legt die Parameter Tonhöhe, Tondauer, Rhythmus und Metrum verhältnismäßig präzise fest, während andere Parameter wie etwa Tempo/Agogik und Klangfarbe vergleichsweise undifferenziert bleiben. Die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis haben uns gelehrt, dass solches Nicht-Notieren aber keineswegs bedeutet, dass die Musik selbst weniger differenziert gedacht ist. Vielmehr können fehlende Angaben durch das Studium der historischen Aufführungspraxis, d. h. unter Einbeziehung aller vorliegenden Quellen, zumindest teilweise erschlossen werden. Was wir an einem Musikstück der Komposition essentiell zugehörig erkennen und was wir als einen Aspekt der jeweiligen Interpretation auffassen, ist durchaus nicht voraussetzungslos und

selbstverständlich, sondern hängt meines Erachtens eng mit der schriftlichen Überlieferung der westlichen Musik zusammen. Ein Beispiel aus dem Gitarrenrepertoire mag dies belegen: Agustin Barrios (1885–1944) war ein Gitarrist und Komponist aus Paraguay. Seine teils von der europäischen Salonmusik, teils von der Folklore Südamerikas inspirierte Musik wird von den Gitarristen heute sehr gerne gespielt. Ein Teil seines Werks ist in Autographen überliefert, die meist minutiös mit Fingersätzen versehen sind, ein anderer Teil musste von seinen Schallplatteneinspielungen heruntergehört werden. Es ist bezeichnend, dass sich auch bei Letzteren kaum ein Gitarrist an die Tempo-, Klang- und Agogikvorstellungen gebunden fühlt, wie sie in den Tondokumenten – vom Komponisten selbst eingespielt – doch überliefert sind.

Negativ gesehen führt die Lückenhaftigkeit der Notation – das ist meine Erfahrung als Spieler und besonders auch als Lehrender – bei klassischen Musikern zu einer absurden Einteilung in richtig und falsch: eine falsche Tonhöhe: Katastrophe! Ein falscher Rhythmus: schlimm! Eine falsche Dynamik: ach ja! Eine unpassende Klangfarbe: welche Klangfarbe? Positiv gesehen entsteht dadurch ein Freiraum, der die Musik für Veränderungen offen hält und schier unendlich viele Interpretationsnuancen ermöglicht.

Claus-Steffen komponierte sein erstes Gitarrenstück, *Mikrotomie*, 1991. Für mich als Interpreten bedeutete das damals die erste Annäherung an eine „komplexe" Komposition, ich hatte mich aber mit Werken von Brian Ferneyhough, etwa dem *Carceri d'invenzione*-Zyklus oder seinem Gitarrenstück *Kurze Schatten II*, beschäftigt.[2] Beim Lesen komplexer Partituren bin ich jedes Mal fasziniert vom Detailreichtum, der Präzision der Darstellung, dem Erfindungsreichtum für höchst differenzierte Gesten. Mich erinnert das an den Eindruck, den beispielsweise Gemälde von Hieronymus Bosch auf mich machen. Betrachtet man etwa seinen *Garten der Lüste*, so weiß das Auge gar nicht, wohin es blicken soll, bei all diesen phantastischen Details. Einen idealen Abstand scheint es für den Betrachter nicht zu geben: steht man zu nahe, kann man das Ganze nicht wahrnehmen; steht man zu weit entfernt, sind die Details nicht mehr zu erkennen. Für den Interpreten komplexer Partituren bedeutet diese Präzision und Detailfülle natürlich auch eine Anforderung, die durchaus als bedrängend empfunden werden kann, ist doch beim Versuch, alle Angaben im Detail zu erfüllen, ein zumindest teilweises Scheitern vorprogrammiert.

Für mich manifestiert sich in diesen Partituren der scharfe, kühl analytische Blick des Betrachters von außen, etwa des Naturforschers, der die Mechanismen und Abhängigkeiten des menschlichen Seelenlebens, der *Comédie Humaine*, durchschaut und präzise protokolliert. Eine adäquate Interpretation kann ich mir auch nur in diesem Sinne vorstellen: Man stelle sich eine Aufführung vor, bei der der Interpret, mitgerissen von seinen Affekten, Tempo und Dynamik spontan verändert; würde dies nicht die Präzision der Notation ad absurdum führen? Claus-Steffen Mahnkopf mag, zumindest in dieser frühen Phase seines kompositorischen Schaffens, ähnlich empfunden haben: „Gäbe es eine Poetik doppelt gefrorener Eiskristalle, ich wünschte mir, daß das Stück in deren Geiste gespielt würde."[3]

Ich tat mich anfangs sehr schwer. Vor allem fand ich keinen Weg, diejenigen Passagen des Werks zu erfassen, die „auf bis zu vier – metrisch und im Tempo divergierenden – Sys-

2 Dieses Werk liegt nur in einer „transponierenden Notation" vor.

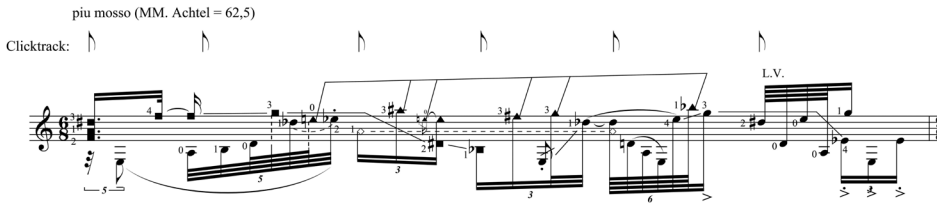
3 Claus-Steffen Mahnkopf, Programmnotiz zu *Mikrotomie*.

temen aufgeteilt“[4] sind wie z. B. in T 13 f. (Bsp. 1). Beim Gitarrenspiel sind ja in aller Regel beide Hände an der Tonerzeugung beteiligt, die linke zum Verkürzen der Saite, die rechte zum Anschlagen. Das Üben der einzelnen Schichten für sich hatte daher nur einen sehr begrenzten Wert, was ich benötigte, war eine Darstellung der sukzessiven Spielbewegungen, und dies war dem Partiturbild nur bedingt zu entnehmen. Claus-Steffen, der meine Schwierigkeiten bemerkte – nicht zuletzt an den wiederholten Verschiebungen der Uraufführung –, half mir sehr, indem er mir nach und nach zusätzliches Arbeitsmaterial zur Verfügung stellte:

– eine Partitur mit Vortragsbezeichnungen für fast jede einzelne Geste,
– eine Partitur, in die die Komplementärrhythmik aller Schichten annäherungsweise eingetragen ist,
– eine Partitur, in die ein Clicktrack eingezeichnet war, zusammen mit dem Clicktrack auf einer Tonkassette.

Die Einsatzpunkte der Clicks, die Claus-Steffen wählte, waren äußerst interessant: Er benutzte durchaus nicht immer den Achtelpuls der das Stück durchziehenden metrischen Hauptlinie, sondern sprang von Schicht zu Schicht und mitten hinein in komplexe Rhythmen, je nachdem, welche Gesten jeweils am prägnantesten hervorstechen sollten. Dies sei vergleichbar mit dem Hören einer Bach-Fuge, gespielt von Glenn Gould, erklärte er mir. Dort verfolge man ja auch nicht ständig alle Linien gleichberechtigt, sondern mal trete die eine, mal die andere stärker hervor.

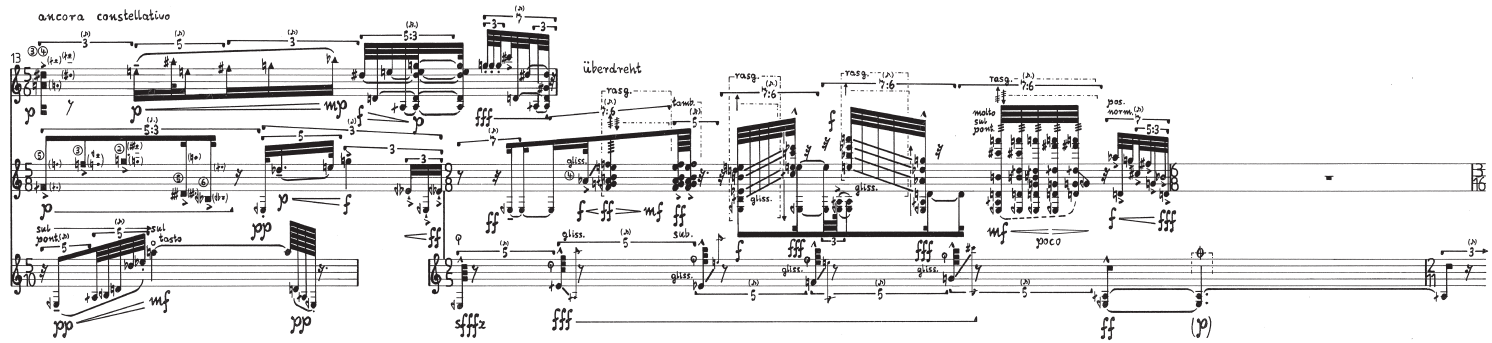
Schließlich entschloss ich mich, große Teile von *Mikrotomie* neu aufzuschreiben, in einer Art komplementären Notation, metrisch bezogen auf Claus-Steffens Clicktrack, sehr vereinfacht und unpräzise, die es mir aber ermöglichte, den grundsätzlichen motorischen Ablauf einzuüben und dann nach und nach Details, etwa Tondauern, Artikulationen und präzisere Rhythmen, zu implementieren (Bsp. 2).



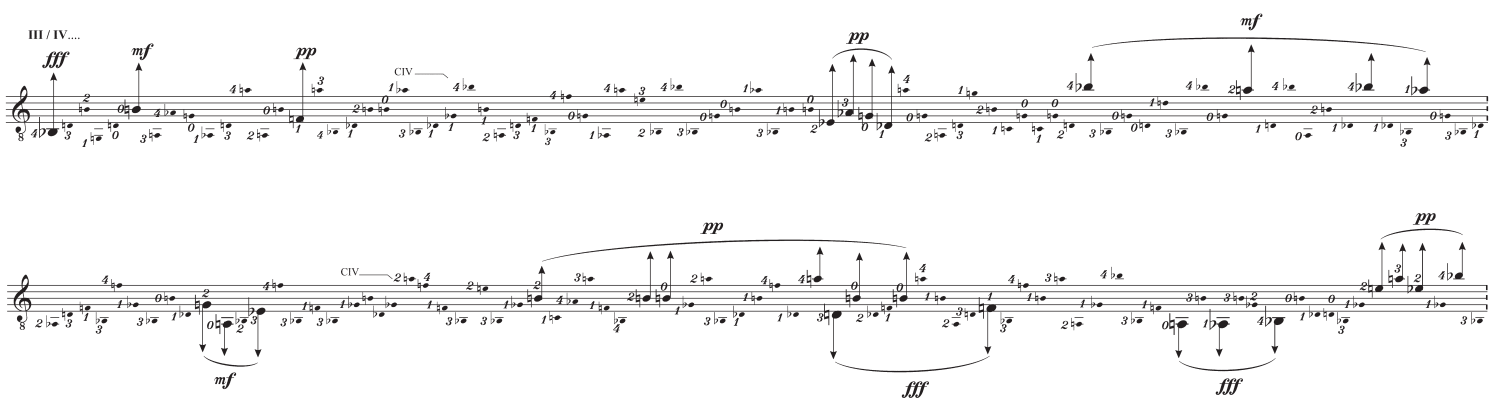
Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mikrotomie*, T 13, vereinfachte Umschrift

Völlig anders geartet, aber nicht weniger faszinierend, ist das Capricho *El sueño de la razón produce monstruos*, das Claus-Steffen Mahnkopf 2003 für mein Projekt der „Caprichos Goyescos“ (nach Francisco de Goya) komponierte. Kompositorischer Ausgangspunkt war eine Klangidee: Der Gitarrist soll „eine sehr schnelle, leise gehaltene Bewegung spielen, gleichsam eine graue Masse, aus der auf drei unterschiedlichen Ebenen Gestalten heraustreten, die sich gleichsam oberhalb jener Grundschicht etablieren. Jede dieser Ebenen entspricht einer dynamischen Stufe, so daß – über der Grundschicht – ein dreistimmiger Satz

4 A. a. O.



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mikrotomie*, T 13–15



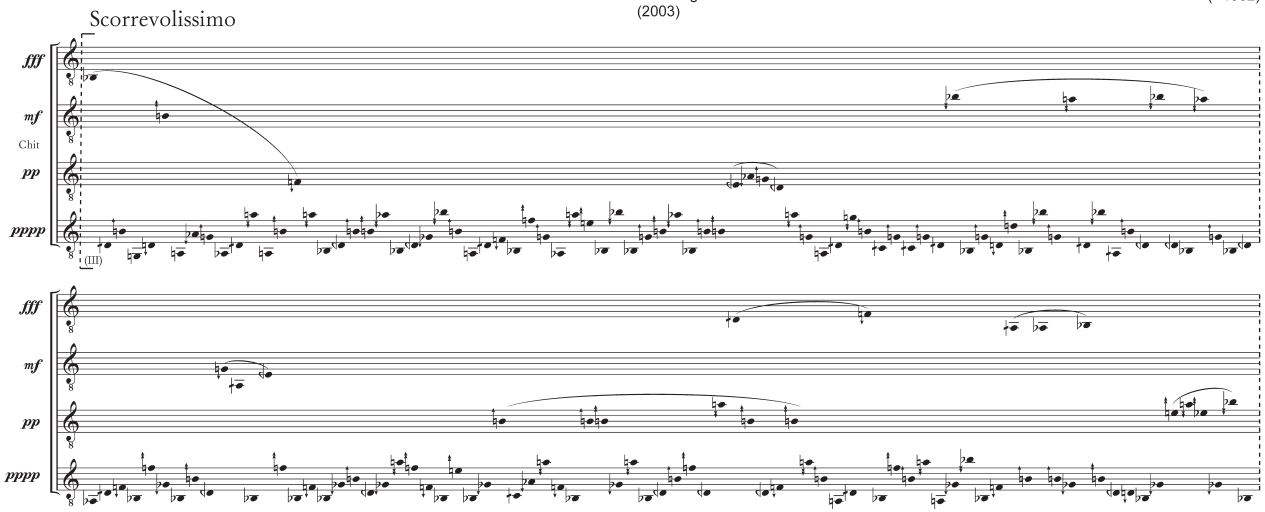
Bsp. 4: Claus-Steffen Mahnkopf, *El sueño de la razón produce monstruos*, Spielpartitur (transponierende Notation)

für / for Jürgen Ruck

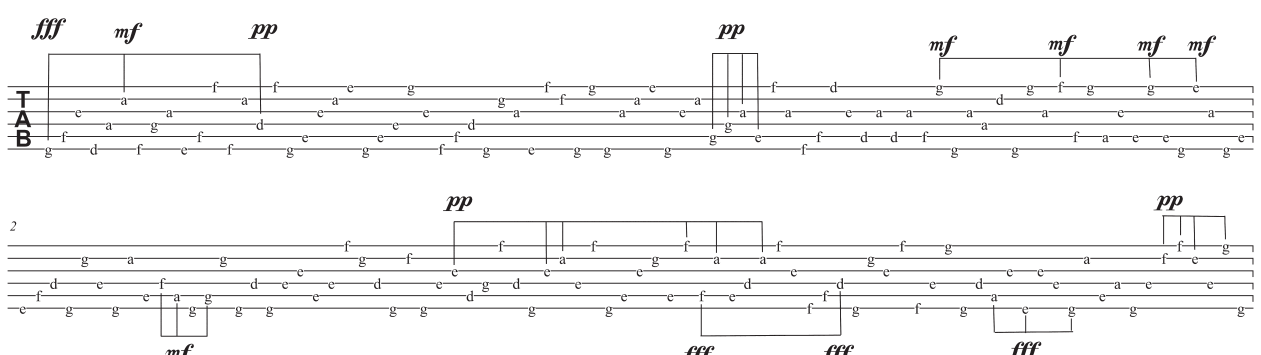
El sueño de la razón produce monstruos

Un capricho según Goya
für Gitarre / for guitar
(2003)

Claus-Steffen Mahnkopf
(* 1962)



Bsp. 3: Claus-Steffen Mahnkopf, *El sueño de la razón produce monstruos*, Anfang



Bsp. 5: Claus-Steffen Mahnkopf, *El sueño de la razón produce monstruos*, Notation in französischer Tabulatur

entsteht, freilich in strenger punktualistischer Art: Die Töne sind kurz angerissene und sofort wieder verlassene, zerfetzt, fratzengleich und somit etwas unscharf."[5]

Vor Beginn der Komposition hatte es ein Telefongespräch zwischen uns gegeben, in dem Claus-Steffen mir diese Grundidee schilderte und mich fragte, welches Tempo auf der Gitarre möglich sei. Meine Antwort war, dass dies sehr von der Wahl der Tonkombinationen abhänge. Grundsätzlich sei es hilfreich, wenn nicht zu häufig mehrere Töne hintereinander auf ein und derselben Saite zu spielen seien, wenn immer wieder leere Saiten vorkämen und wenn nicht zu viele Lagenwechsel aufeinanderfolgten. In Claus-Steffens Capricho folgen nun niemals zwei Töne auf derselben Saite, es sind immer wieder die Töne der Leersaiten eingestreut, und es gibt insgesamt lediglich acht Lagenwechsel im Stück. Trotzdem ist es eine „besondere Pointe" dieser Komposition, „dass nämlich der Komponist dem beratenden Interpreten in allem gefolgt ist, alles ist theoretisch spielbar, und dennoch ist ein eigentlich unspielbares oder doch nur im Bewusstsein einer adäquaten Annäherung spielbares Stück entstanden; die für eine Studie im spieltechnischen Sinne konstitutive Virtuosität bekommt eine poetologische Dimension."[6] (Bsp. 3)

Das banale Problem, acht Partiturseiten ohne jegliche Wendestelle vor mir zu haben, legte sogleich die Notwendigkeit nahe, etwas an der Notationsform zu ändern. Ich entschloss mich zu einer „transponierenden" Notation in einem statt in vier Systemen und markierte die unterschiedliche Dynamik auf andere Weise, durch die Dicke der Notenköpfe und zusätzlich durch Notenhälse mit Dynamikbezeichnungen. Die weggelassenen Achtel- und Sechsteltonveränderungen, die sich durch die mikrotonale Skordatur der Gitarre ergeben, werden dabei durch die Fingersätze der linken Hand festgeschrieben (Bsp. 4). Eine Notation in Tabulatur wäre bei diesem Capricho eine sehr sinnvolle Alternative für einen Spieler, der im Tabulaturspiel geübt ist. Zum Vergleich habe ich den Anfang des Stücks in französische Tabulatur übertragen, wobei ersichtlich wird, welch effizientes und platzsparendes System das ist. (Bsp. 5)

Vergleicht man die drei Notationsvarianten, so fällt zuallererst die herausragende ästhetische Qualität der originalen Partitur ins Auge. So klar, so elegant repräsentiert sie Claus-Steffen Mahnkopfs „visionäre, gleichsam bildlich verdichtete kompositorische Gestalt".[7] Keine der Umschriften kann dies ersetzen, am wenigsten die Tabulatur, in der selbst der Komponist vermutlich Mühe hätte, sein Stück wiederzuerkennen (trotz der Tatsache, dass er selbst mithilfe der Buchstaben eines Baudelaire-Textes über Goya die Tonfolge des Caprichos generiert hat). Ich bin jedoch der Überzeugung, dass es gerade bei den Gitarrenkompositionen von Claus-Steffen Mahnkopf wichtig ist, potentiellen Interpreten solche Hilfen zur Verfügung zu stellen, damit sich die Gitarristen endlich in größerer Zahl dieser wunderbaren Stücke annehmen.

---

5 Claus-Steffen Mahnkopf, Programmnotiz zu *El sueño de la razón produce monstruos*.

6 Hansjörg Ewert/Jürgen Ruck: *„Caprichos Goyescos" – Kompositorische Bezugnahmen auf Radierungen von Goya*, in: Lukas Christensen/Monika Fink (Hg.), *WIE BILDER KLINGEN – Tagungsband zum Symposium „Musik nach Bildern"*, Innsbruck 2010, S. 208 f.

7 A. a. O., S. 209.

Claus-Steffen Mahnkopf's *Trema* – an Interpreter's Experience

Jonathan Hepfer

In 2006, I was in June at the Buffalo music festival, where Ensemble SurPlus was the ensemble-in-residence. Through some good fortune, I had the opportunity to play with the ensemble a little bit during the week and consequently, I had the privilege of getting to know James Avery, the ensemble's leader and one of the truly great proponents of hard-core new music. Curious about what was going on in Europe, I took the opportunity after our performance to ask Avery what sorts of projects he had on the horizon. I will never forget the twinkle in his eye as he smiled broadly and told me: "tomorrow, I leave for Freiburg, where I have a big project with *Claus-Steffen Mahnkopf*!"

At that point in my life, I had never heard of this composer and so I began researching Mahnkopf's œuvre. I remember finding a video on the Ensemble SurPlus' website in which James Avery was conducting what seemed to be a solo rehearsal with the percussionist Pascal Pons and Mahnkopf coaching. The absurdity of the situation – in which Avery was passionately conducting through a highly irregular metric scheme while one of Europe's great percussionists valiantly scrambled through his part and a dapper gentleman with a large score gave commentary – was somehow very appealing to me.

By the time I moved to Freiburg in 2009 on a DAAD study grant, I had become more aware of Mahnkopf's work, both as a composer and musicologist. Before arriving, I had very briefly seen the score to his solo percussion piece *Trema* and was naturally intrigued by the possibility of learning it. As I was planning my *Abschlußkonzert* at the Musikhochschule, I decided that I would like to procure a copy of the score for myself in order to determine exactly what type of commitment the piece would entail. When I contacted Mahnkopf about how I could find the score, I was surprised to see that his address was not only also in Freiburg, but that we lived on the same street, 15 minutes by foot from one another. Not long after I received the score, we met at an *Eiscafe* and discussed the piece for about ten minutes, and discussed art, literature and philosophy for another eighty. Following this meeting, I was sure that *Trema* was the work of a profound musician and thinker. It was time to get to work. The following is my analysis of *Trema*, as well as an account of the learning process of the piece.

Trema: Point of Entry

In the words of Mahnkopf, "I understood the word *Trema* in the Greek sense: hole, opening. 'Trema' is a phenomenon used in Benoît Mandelbrot's fractal geometry (e.g., in his book *The Fractal Geometry of Nature*). I also employed this idea in the first of my *5 kleine Lakunaritäten* for piano. In German, the word 'trema' can also refer to *diastema*, or the space

between one's front two teeth. In this piece, I imagined a small gap in time. A first bang opens the gap, a final one closes it."

Trema is aphoristic in nature, and is the densest piece of music I have ever performed. At least in terms of surface detail, the language of *Trema* resembles that of Mahnkopf's mentor, Brian Ferneyhough, as it is filled with labyrinthine, irrationally nested rhythms and extreme dynamic profiles, all the while demanding extreme independence of the performer's four limbs. Although it is a major project for the performer, Mahnkopf mentioned to me that *Trema* was practically finished in a single afternoon and thus should be approached more as a bagatelle than a *chef d'œuvre.* The piece was written for Pascal Pons' *Solistendiplomabschlußkonzert* at the Musikhochschule Freiburg, while Mahnkopf was on faculty as a lecturer theory there.

In *Trema*, a 60-second-long piece of music is performed three times over the course of a concert. The resulting movements are titled *Trema I, Trema II* and *Trema III,* and function more or less as interludes, since no two versions of the piece may be played consecutively on a program. With the exception of a very slight change in instrumentation between the three versions, the repetitions of the single movement are identical. Not counting the resonance stemming from the piece's final note, the entirety of *Trema* lasts a total of three minutes.

Constituent Components

Despite Mahnkopf's reputation as a leading figure in the world of complex composition, the elemental makeup of *Trema* is delightfully simple. The piece is comprised of three throughgoing layers: (1) the oscillations and rumblings of a low kettledrum, (2) the shimmering of a collection of four antique cymbals and (3) the warbles, murmurs and shouts of seven unspecified, non-resonant 'micro-instruments'. The piece begins and ends with the startling, nearly deafening strike of a whip. The kettledrum and antique cymbal components function as *Nebenstimmen,* and counterbalance one another by filling out the extreme high and low registers. These two layers are in and of themselves uncomplicated and possess a certain slow-moving elegance. To the contrary, the small collection of unspecified instruments function as the piece's *Hauptstimme* and arrive in frenetic flurries and spasmodic bursts—sometimes asserting power, sometimes as though mumbling to themselves.

While the separate elements of *Trema* are beautiful, they are independently incomplete; the piece comes to life as a result of the alchemical process with which Mahnkopf combines them, creating a completely unique sound world while pushing the performer to his or her technical and intellectual limits. Aaron Cassidy notes in his article in the *Complexity and Polyphony* volume of *New Music and Aesthetics* that there is a difference between complicatedness and complexity, and *Trema* illustrates this very well. Mahnkopf does not simply make a highly ornamented obstacle course for virtuoso performers, but rather constructs a multi-dimensional network of cause and effect relationships between the various components that the performer must go to great lengths to master.

Although a successful version of the piece will seem somewhat sparse and placid to the listener, Mahnkopf makes extreme demands of his interpreter, employing all four limbs simultaneously (recalling Walter Zimmermann's notion of *introverted virtuosity*, in which a

good performance of a very difficult work will seem effortless). With his left hand, the performer must produce a seamless one-handed tremolo on the kettledrum, simultaneously modulating the pitch of the drum in imperceptible increments, by means of a pedal operated with his left foot. Meanwhile, since the left hand is already employed throughout, the right hand must fend for itself while contending with the acrobatic demands of the remaining material. It must attempt to articulate schizophrenic phrases on the battery of seven micro-instruments which include vast, sudden dynamic shifts, *pianissimo* figures played with wide leaps at rapid speeds, gentle strikes of the antique cymbals as well as superimposed polyphonic lines, each with its own dynamic character. This part would be challenging with two hands, but with one it is diabolical. Lastly, the right foot has a comparatively easy, but nonetheless critical role, as it is responsible only for the slap-stick strikes which bookend the piece. The combination of these independent elements in a compelling and controlled way is a Herculean, if not Sisyphean task for the interpreter.

In order to better understand the separate elements of *Trema*, it is worthwhile to unpack the constituent components one-by-one:

Timpano: the rumbling sound of a kettledrum tremolo provides the clearest allusion to the title of the piece. Because of the level of microscopic detail in *Trema*, seemingly banal aspects of a drum roll become intriguing. The demands made of the performer reveal something very interesting about the properties of a kettledrum. In the percussive world, a tremolo, when not closely considered, is generally thought to be a version of a sustained tone, analogous to a held tone in a woodwind instrument, or a long bow on a string instrument. However, as one examines the properties of this phenomenon at higher resolution, one discovers that there are two explicit components to the tremolo: the attacks and the resonance. The further one moves away from the timpano, the less one perceives individual attacks (i.e., the sound of the stick physically striking the skin) and the more one hears only the resonance which has accumulated in the drum's kettle and is being projected out in a sustained tone. In his notes for the piece, Mahnkopf directs the performer to use two soft timpani mallets to produce a one-handed roll. However, because of the accumulated resonance (especially in the specified register and dynamic range of the timpano, which is very low and very quiet), I found this to be not only unnecessary, but disadvantageous. Rather, my esteemed colleague Håkon Stene advised me that if I were to simply rearticulate the stroke with only one very soft timpani mallet (not even particularly rapidly), the resonance would fill out the sound in such a way that it would create a completely sustained sonority for any listener even several meters removed from the instrument. As Stene pointed out to me, having the mallet(s) too often in contact with the head would actually prohibit the resonance of the drum, since each stroke not only activates resonance, but also briefly mutes the head, thus disturbing the kettledrum's ability to produce a perfect sustained tone. When played appropriately, the one-handed roll should sound like an uninterrupted, low frequency sine tone and should be calibrated from the vantage point of the audience and not the performer. The attacks should simply add a subtle, nearly imperceptible pitter-patter which comes in and out of focus, making itself apparent only at the peaks of dynamic swells and the top of the kettledrum's register.

If the subtle difficulty of performing a continuous one-handed tremolo does not provide one with enough to think about, Mahnkopf further confounds his performer with two

other elements of difficulty in *Trema's* timpano part*:* pitch and dynamic. Throughout the piece, the pitch of the drum sweeps from the kettledrum's lowest pitch (D) to its highest (A). Although there is no tonal system in place, and therefore no contrapuntal or melodic reason for playing the exact right pitch at the exact right time, it is important that the pitch of the drum constantly be in motion. The glissandi should perhaps be thought of as a low frequency siren—a sine tone sweeping upwards and downwards—heard as though from a great distance.

Antique Cymbals: The four antique cymbals, or crotales (A#, B, C, Db) employed in *Trema* counterbalance the sustained low frequency of the kettledrum tremolo. The crotales are a special instrument in the percussionist's arsenal because they have a very pure pitch and ring for a long time after being struck. Mahnkopf uses this instrument insightfully, because the sound of an antique cymbal, when struck, is clearly divided between attack and subsequent resonance. The attack sound alone (produced when the mallet physically makes contact with the metallic disc) is similar to the types of sounds that are produced in the battery of seven dry micro-instruments. By contrast, the resonance following this attack is otherworldly and could be easily mistaken for electronically produced sine tones. By integrating the crotale line into the sonic universe of the seven micro-instruments, Mahnkopf essentially conceals the attack sound, and the listener is left only with illusion of the instrument's faux-electronic 'halo' resonance.

The main challenge with the antique cymbals is not to play them too loudly. It is critical for the desired effect of this instrument that the four individual discs be balanced with one another. They must be played softly enough to remain in the background, but loudly enough to produce interesting resonances. Establishing this balance is a very delicate task, and the crotale notes generally come at the end of very difficult phrases in the micro-instruments, rendering precise dynamic control on this instrument nearly impossible. Finding the right mallets is crucial—if the mallets are too hard, the crotales will sound too loudly and the sound quality of the micro-instruments will be compromised, and the same will be true in the opposite direction if the mallets are too soft. My solution was to use unwrapped vibraphone mallets with very hard rubber cores, wrapped in a single layer of moleskin.

No two antique cymbals are ever played in quick succession, so it is clear that the piece is not concerned with melody or any type of functional harmony; rather, the interest in this layer of the piece seems to lie in the 'cloud' of sound that accumulates from the collective resonance of these four half steps sounding simultaneously. Perhaps the most interesting feature of this aspect of the piece is the natural beating that occurs because of interference between the successive half steps; this results in a layer of interesting, protean motion occurring as an acoustical phenomenon independent of the performer's actions. Unlike the tremolo of the kettledrum, which must be tended every moment in the performance, the striking of the antique cymbals is a bit like nonchalantly tossing seeds on to the earth (attack), only to discover later that wonderful plants are growing as a result (resonance).

Once the sonic poles of the timpano rumble and crotale overtone cloud are in place, the canvas of the piece can be considered primed, and the interpreter can begin the process of applying paint.

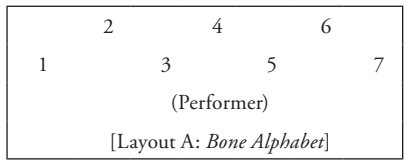
'Micro-instruments 1-7': *Trema* calls for the performer to choose seven unspecified, "smaller instruments with the greatest differentiation in sound; all should have short and

clear timbres. Two instruments must be of wood and two of metal; damped instruments are possible." In this respect, Mahnkopf is following in the tradition of pieces like Vinko Globokar's *Toucher* and Brian Ferneyhough's *Bone Alphabet,* both of which also require the performer to choose seven instruments based on his available materials and personal preferences in sound qualities. Although this proposition seems very open-ended, the instrumental choices possible to the performer are in fact quite limited in *Trema*. If one examines the demands of the musical text, one finds that Mahnkopf is constructing sensitive, coherent phrases over an extremely wide dynamic spectrum. In my opinion, this requires a strong degree of homogeneity of texture between the instruments, as well as a physical playing surface that is compact and uncomplicated. Certain materials, such as ceramic tiles, sound great and function perfectly, but are unfortunately too brittle to be trustworthy in performance. In other words, as much as I was tempted to employ strange and new instruments, I found that the only instrument collections with which I could actually physically realize the piece were quite limited. My instrument choices were as follows from low to high (note that the two highest instruments were replaced in every new version, listed here as a, b and c):

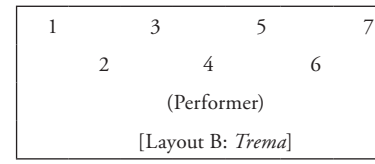
(1) low rectangular temple block,
(2) empty bottle of Woodford Reserve Kentucky bourbon,
(3) medium woodblock (black Kolberg variety),
(4) low piece of stone from a lithophone
(5) high woodblock (also black Kolberg variety)
(6a) upside down small temple bowl
(6b) high piece of stone from a lithophone
(6c) piece of copper piping from a hardware store
(7a) wine bottle
(7b) piccolo woodblock
(7c) 'glass brick'

Obviously, I did not follow Mahnkopf's directions literally, since there were only two metallic instruments employed during the course of all three versions of the piece. Nevertheless, I felt the sounds I had chosen were well-blended as a unit but also highly differentiated from one another, so it didn't seem that I was compromising the essence of what Mahnkopf was asking.

I should say a few words at this point about the physical nature of the micro-instruments, which must be small enough to facilitate phrases covering all seven instruments at breakneck speeds, but also large enough that their striking locations are not unreasonably small. The largest instrument in my setup was the small bottle of bourbon, and the smallest was the upside-down temple bowl, meaning that all of the instruments were nearly identical in terms of size. One very large issue in the piece—since I had the layout of seven instruments from my setup of *Bone Alphabet* in mind (shown below as [layout A])—was that my layout needed to be reversed in order to facilitate the recurring tremolo between the two highest instruments. In order to accommodate the physiognomy of my right arm, I needed [layout B]:



[Layout A: *Bone Alphabet*]



[Layout B: *Trema*]

The compositional consequence of asking the performer to choose instruments in this way is very interesting. Essentially, this premise is to the percussionist what the whole-tone or octatonic scale is to the pitched-instrumentalist; it is a way of neutralizing something that typically has a principle of hierarchy. The use of a neutral collection of sounds essentially means that the nature of the conversation about the material needs to be re-framed, as there exists no possibility of (traditional) development. As a result of this limited palette, expression is limited essentially to matters of loud and soft, fast and slow, tense or relaxed, clear or obscure, etc. The confines of this sound world made me much more acutely aware of the expressive potential of elements such as dynamics and articulations and colors.

The musical material written for the seven 'micro-instruments' is characterized by five different 'behavior types' or 'comportments' each linked to its own dynamic level. The individual behavior types typically follow each other in quick succession and in some cases overlap polyphonically, which makes a multi-dimensional rendering of this part both difficult to articulate and to perceive. Because of the limited sonic terrain that it is possible to cover with the seven unspecified instruments, it is of the utmost importance that each mode of comportment develops its own expressive character. The five dynamic groups and their respective cursory behavioral characteristics are as follows:

1. *Fortissimo*: loudest, slowest and most assertive material in the piece.
2. *Mezzo forte*: always represented as grace notes in the score. Should be articulated very legato, as quickly as possible and consequently perceived as a single unit.
3. *Pianissimo*: rapid, skittish, scampering and erratic. Whispered.
4. *Figures with growing or diminishing dynamic profiles:* essentially share the traits of the *pianissimo* material, but can also be declamatory at louder dynamics.
5. *Tremoli*: these are a recurring theme throughout *Trema,* and are always articulated on the two highest micro-instruments. These are moments of repose (for the listener, not the performer) and should have a gentle, cooing characteristic.

Examples of all five material types are shown in the example.

The Learning Process: Parsing the Rhythmic Material

Having established the different individual components of *Trema*, the question became: how is it possible to combine the elements? The first issue to confront was the realization of the right hand material (the micro-instruments and crotales). After classifying the types of dynamic behavior, I color-coded my score in order to make the differences in character more apparent. Consequently, it became evident to me that there were essentially four types of structures to deal with in the right hand: (a) arabesque-like figures, (b) regular, pattern-based figures, (c) erratic, non-pattern based figures and (d) polyphonic 'sound-sculptures'



Example: (1) *fortissimo*, (2) *mezzo forte*, (3) *piano*, (4) Figure with changing dynamic profile, (5) Tremolo *figure*
(a) Arabesque figure, (b) Pattern-based figure, (c) Non-pattern based figure, (d) Polyphonic 'sound sculpture'

(Example). The remaining category of tremoli need not be acknowledged here since they are easy to spot and have been described above.

Pragmatically speaking, the most crucial step for me in the process of learning *Trema* was to translate Mahnkopf's rhythmic idiosyncrasies into a language I could understand as a performer. Some years ago, I worked for many months learning Brian Ferneyhough's *Bone Alphabet*, which is the stylistic forebearer of *Trema* in the domain of solo percussion. Through working on Ferneyhough, I had developed a way of processing rhythmic material that I found to be purposefully labyrinthine into a digestible form through which I could navigate, while retaining all of the expressive tension apparent in the original score.

I began by objectively graphing out the rhythmic placement of every rhythm in *Trema*. From an interpreter's standpoint, one very helpful aspect of *Trema* is that it maintains a constant tempo from start to finish, and this characteristic lends itself to time-equals-space notation, which is extremely helpful for performers. Although *Trema* is very scrupulously notated, temporally and spatially speaking, in the printed score, the spatial element can be quite deceptive in terms of the relative tempi of rhythmic groupings (e.g., figures that are slow *look* fast, and vice-versa). Therefore, graphing the mathematical proportions onto an objective arbiter such as millimeter paper was very edifying, since it resolved any rhythmic questions I had by providing me with a reliable form of time-equals-space notation. From this graphic version of the piece, I was shocked to discover how many rhythms were substantially slower or quicker than I had expected given their spatial relationships in the score. Additionally, the graph actually helped me to understand that the rhythmically unspecified grace note figures were actually not nearly as arbitrary as I had suspected; given how many notes there were in these figures, how much time they occupied, and my own technical limitations, these gestures developed very specific rhythmic values by force of necessity.

Once I had an objective rhythmic skeleton of *Trema* in place, the next challenge was to decide how to interpret the highly irrational nested figures provided throughout the score. The basic problem in interpreting complex rhythms such as those in *Trema* is that in general, musicians are incapable of playing accurate rhythmic groupings higher than septuplets without some sort of methodical assistance (for example, a grouping of 11:2 might divide itself into a sextuplet plus a quintuplet wherein the sextuplet would be played slightly slowly and the quintuplet would conversely be sped up). Additionally, nested groupings are quite often easily played as long as one thinks of the grouping at a new tempo (e.g., if one has the starting pulse of tempo 60 bpm, and a rhythmic figure that is nested within a grouping of triplets, one could conceivably think of the nested figure as occurring at tempo 90 bpm). This would have been a viable solution for much of the piece, but the tempo changes occurred too frequently to make this option preferable, plus there were enough instances of polyphony in which one would have to deal with two new tempi simultaneously. After considering these options, I decided that the best strategy would be to re-write the piece in simple 'helper' rhythms I could easily understand and reproduce, with the caveat that each of these simple rhythms was only illusory and was slightly quicker or slower than the one I had re-notated.

After becoming acclimated to this new system (which made the right hand material *far* easier to learn), I was able to return to the score, having already internalized the helper rhythms. At this point, I returned to the original score and attempted to turn the rough

stone I had carved through my helper rhythms into a more polished form, agogically and metrically true to Mahnkopf's text.

Ultimately, however, all of this work in accurately representing and articulating the written rhythmic values was merely a symbolic gesture. Except for the pulse I kept internally (which I highly doubt was strict), there was no metronome with which to check the 'correctness' of any given measure in the piece. The material, especially given the context, owed much more to expression and intention than to strict rhythmic value. For instance, the loud material is generally declamatory. The soft material is nervous and erratic. Much of the material in between dynamically benefits from a sense of poetry, rubato and lyricism, which inherently eradicates the rigor of my method of learning. Over the course of time, the once meticulous rhythms melted into pliable versions of themselves, always putting the expressive component of the music in front of the 'correctness' of the text. Theoretically, one could easily make the argument that one could do away with all of the above-described rhythmic translations and simply interpret the rhythms spatially, to which I have no objection, except to say that I feel that this working method is simply a gesture of interpretive humility and is meant as a measure of respect for the composer. Further, while my rhythmic translations may not have made my interpretation 'correct,' they did help to give the piece a more convincing arc as well as a sense of clarity, intention and direction. Presumably, the preparatory work I did at the table with a pencil, ruler and calculator gave me more confidence in departing from the text in a conscientious way. So, while I certainly appreciate that there exist a multiplicity of ways to handle the learning process of *Trema,* I would simply voice my opinion that a very rigorous approach has made the mastery of the piece more rewarding and my overall experience as an interpreter far richer.

Fusing the Elements: a Balancing Act

Upon feeling comfortable with the right-hand material in *Trema,* I began to attempt to add the tremolo of the low kettledrum. This proved to be extremely difficult and was absolutely analogous to the types of confusion between limbs one feels when patting one's head and rubbing one's belly simultaneously. There was no real trick to surmounting this difficulty, but this was simply something that became better with practice. The great danger with the kettledrum tremolo is that because one becomes too involved in the virtuosic activities of the right hand, the left hand, which is on 'auto-pilot,' simply drops out. After many hours of practice, this is still a source of much difficulty and if anything goes wrong during a run-through of the piece, this is presumably it. Every performance of this piece therefore requires the interpreter's complete concentration.

A saxophonist friend, Eliot Gattegno, once told me that in yoga, the more advanced one becomes, the more microscopic details become the purpose of the exercise. One may accomplish an extremely impressive feat of balancing oneself in some unfathomable position, but remain dissatisfied with some seemingly unimportant aspect of his task, for example, the position of one's right thumb. *Trema* is composed of three somewhat simplistic individual elements, yet the combination of these provide the performer with a source of constant frustration, as the problematic point is always shifting; when the performer con-

centrates on the soft dynamics of the right hand, the left foot forgets to glissando upwards, or when the left hand focuses on bringing out the dynamic swells in the kettledrum tremolo, the right hand may develop a glitch it has never before experienced. The tantalizing nature of the elusive search for perfection in *Trema* is the piece's very essence; the inscrutable interconnectedness of the parts represents complexity at its very best.

Intellektueller Vorsprung?
Interpretatorische Betrachtungen über Claus-Steffen Mahnkopfs *D'avance*

Sven Thomas Kiebler

Claus-Steffen Mahnkopfs Titel *D'avance* (1996/97) für Klavier, Klarinette (auch Bassklarinette), Posaune und Violoncello gibt uns zunächst keinen Anhaltspunkt darüber, was oder wer mit „im Voraus" gemeint sein könnte. Üblicherweise ist der Begriff „d'avance" eingebunden in einen spezifischeren Begriff, z. B. „paiement d'avance" (übersetzt: Vorausbezahlung, Vorkasse). Zudem fällt auf, dass bei der Instrumentenangabe das Klavier, entgegen der gängigen Gepflogenheiten, an erster Stelle steht. Schon in der Instrumentationsangabe des jetzt 100 Jahre alten (jungen) *Pierrot lunaire* setzt Arnold Schönberg das Klavier an erster Stelle und macht uns damit unmissverständlich klar, dass dem Klavier nicht nur in diesem Werk, sondern im anbrechenden Jahrhundert der Kammermusik (20. Jahrhundert) eine zentrale Rolle zukommen wird. Der Titel mag auch auf das *Quartett avance* zurückzuführen sein, welches das Werk in Auftrag gab und uraufführte (am 3. April 1998, Rottenburg, mit David Smeyers [Klarinette und Bassklarinette], Mike Svoboda [Posaune], Cornelius Hummel [Violoncello] und mir am Klavier).

Aus Mahnkopfs Programmnotiz entnehmen wir eine dritte Überlegung zum Titel des Werks: „Wenn schon, so meine sicherlich etwas überspitzte Eingangsüberlegung, die vier Instrumente nichts miteinander zu tun haben, dann werde ich just dies zum Ausgangspunkt machen. ... Die vier Parts sind streng kanonisch, allerdings mit einer Versetzung um ein Viertel der Gesamtlänge (man wird also davon glücklicherweise wenig vernehmen), verbunden durch vier mittellange Soli als Quasi-Kadenzen." Mahnkopf bezieht sich auf die Besetzungsidee des *Quartetts avance*, nämlich vier Instrumente aus vier unterschiedlichen Klangfamilien (je ein Holzblas-, Blechblas-, Steich- und Tasteninstrument) zusammenzuführen. Damit arbeitet dieses Ensemble dem Streichquartett entgegengesetzt: mit klanglicher Heterogenität.

Neben dem Bezug auf das *Quartett avance* und der Sonderrolle des Klaviers wird in der Werkbeschreibung ein roter Faden hinsichtlich der interpretatorischen Aspekte erkennbar. Mahnkopf verlangt von den Interpreten, was für ihn selbstverständlich ist: nicht nur eine handwerkliche Beherrschung des eigenen Genres, sondern auch eine intellektuelle Leistung. Im Einzelnen heißt das: Jeder beherrscht seinen Part und damit dessen eigenes Charakteristikum, beachtet aber auch das Spiel des jeweils anderen im Sinne eines Gesamtklanges. Jeder spielt sein Solo als „sein Solo" und bettet es doch in den Gesamtkontext des Werkes ein. Und letztlich: „Während die Spieler unbeirrt ihren Parts folgen, fungiert das Klavier überdies als metronomisierende Triggerinstanz und löst ab und an cantus-firmus-artige Linien getragener Achtel in der Mittellage aus, denen die drei ‚Melodie'-Instrumenten zu folgen haben, aber zusätzlich zu ihren dessen unbeschadet weiterlaufenden Stimmen, so daß sie gezwungen sind, äußerst geschickt und rasch zwischen den beiden rhythmisch getrennt

notierten Systemen hin- und herzuspringen, um dadurch zu demonstrieren, daß sie gerade nicht zusammenspielen." (Aus der Programmnotiz)

Im Folgenden möchte ich die intellektuelle Herausforderung, aber auch deren ganz praktische Auswirkung aus der Sicht des Pianisten des *Quartett avance* und seiner gesammelten Erfahrungen aus Probenarbeit und Aufführungen schildern. Hierfür müssen wir die von Mahnkopf erwähnten strukturellen Elemente des Werks genauer betrachten.

Das erste Element bilden die vier Instrumentalparts, die laut Komponist „streng kanonisch sind, allerdings mit einer Versetzung um ein Viertel der Gesamtlänge". Diese Instrumentalparts bestehen also aus einem gemeinsamen musikalischen Gesamtmaterial. Dieses wiederum beinhaltet verschiedene Charakteristika, die im zweiten Element, den vier Soli, zum Tragen kommen. Jedes Instrumentalsolo rückt ein bestimmtes Charakteristikum in den Vordergrund. Die Reihenfolge und Platzierung der Soli sind innerhalb des 18-minütigen Werkes folgende:

1. Klarinette gleich zu Anfang (Klavier, Posaune und Violoncello leiten mit einem ausklingenden Akkord ein, gleichsam einem Quartsextakkord vor einer Kadenz) – quasi als Introduktion und Exposition des wichtigsten musikalischen Materials. Das Klarinettensolo ist von Umspielfiguren bzw. Melismen geprägt, wie wir sie aus Mahnkopfs Klarinettenbehandlung in *Medusa* (1990–92) kennen. „Schlangenlinien" und ihr Legato-Gestus sind hier bevorzugtes Charakteristikum.

2. Es folgt in T 39 das Cello-Solo, also noch im ersten Drittel des Werkes. Es kommt überraschend, da als zu früh empfunden (die Kadenzwirkung wurde ja auch schon von der Klarinette vorweggenommen). Dessen bevorzugte Charakteristika sind Glissandi, Tremoli und die mikrotonale Färbung. Die Verwendung von Pizzicati/Bartók-Pizzicati und Doppelgriffen/arpeggierten Akkorden stellt eine Verbindung zum Klavier her – der Legato-Grundgestus wird von vereinzelten staccato-Einwürfen unterbrochen.

3. Das Klaviersolo ab T 102 (entspricht ungefähr dem Goldenen Schnitt) löst einen längeren Tuttiteil ab. Das Klaviersolo zeichnet sich durch kurze Linien (die auch polyphon ineinander verzahnt sein können) mit großem Ambitus und ausgeprägter Dynamik und Phrasierung aus. Durch sukzessives Loslassen der Tasten eines gehaltenen Akkords können Linien auch „rückwärts" hörbar werden. Legato und staccato halten sich die Waage – heterogene Artikulation und Phrasierung stehen im Vordergrund.

4. Das Posaunensolo beendet das Werk. Man beachte die letzten zwei Takte des Solos, die die Funktion eines Epilogs haben und eine Korrespondenz zur zweitaktigen Introduktion der Klarinette darstellen. Das Charakteristikum des Posaunensolos ist die Tonrepetition, gekoppelt mit Glissandi und mikrotonalen Einfärbungen (als kleinste Form der Tonumspielung); ihr Spiel wird daher eher als staccato/portato wahrgenommen.

Auch wenn das musikalische Ausgangsmaterial in allen vier Soli und den Instrumentalparts (erstes Element) weitgehend identisch ist, werden doch für jedes einzelne Instrument und Solo bestimmte Charakteristika fokussiert, was den Eindruck der Heterogenität der Instrumentalparts und -soli erhöht.

Drittes Element sind eingeschobene cantus-firmus-artige Linien in der Mittellage, die im rhythmischen Unisono des Grundpulses (Achtel = 46) und parallel (!) zum Fugato (erstes Element) erklingen. Die Einzelstimmen des cantus firmus folgen einem intervallischen Grundmuster (bevorzugt sind kleine Intervalle). Aufgrund des begrenzten Ambitus und

daraus resultierenden Stimmkreuzungen und dem Fortlaufen des ersten Elements (kanonische Instrumentalparts) werden diese aber als homophoner vierstimmiger Akkordsatz (gleichsam Choral) wahrgenommen.

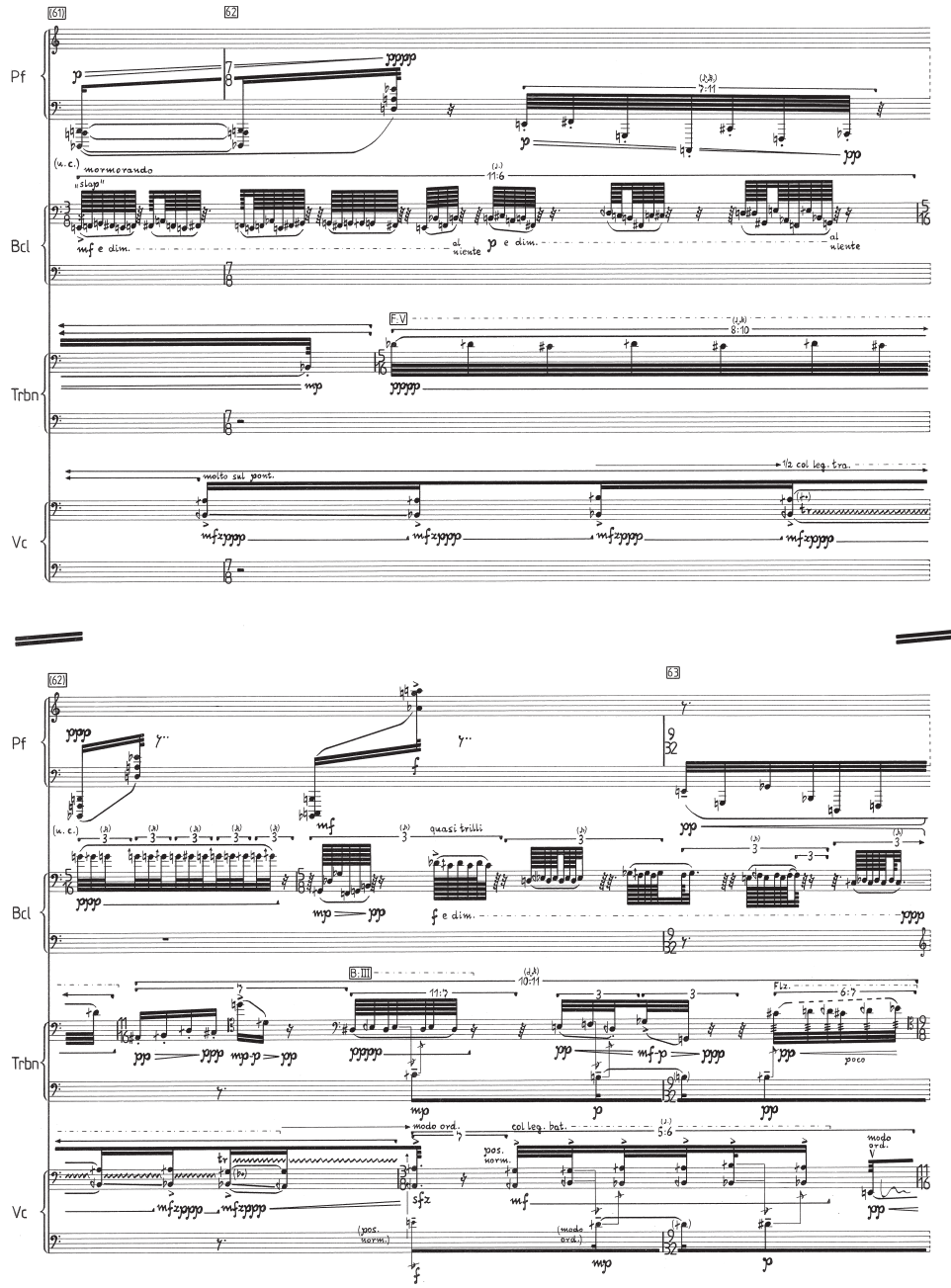
Das vierte Element, dem eine Sonderrolle zukommt, ist allein dem Klavier vorbehalten. Es besteht aus dreistimmigen (zuweilen vierstimmigen) Akkorden im Bassregister, der Mittellage oder dem Diskant. Um es in seiner Funktion zu verstehen, müssen wir die metrische und rhythmische Struktur des Werkes näher erläutern.

Über das gesamte Werk spannt sich ein Achtelgrundpuls (Achtel = 46). Jedoch besitzt jedes der vier Instrumente ein individuelles Taktschema (für seinen Instrumentalpart), wobei die Melodieinstrumente über jedem ihrer Takte wiederum eine Verhältnisklammer besitzen. An Stelle des Grundpulses tritt also für jeden Takt eines jeden Melodieinstrumentes ein eigenes Tempo (Puls) in Relation zum Grundtempo/Grundpuls. In Bezug auf das erste und zweite Element (Instrumentalparts und -soli) wird das Grundtempo der Melodieinstrumente also völlig verschleiert und kommt nur in den cantus-firmus-Passagen zum Tragen. Im Klavier bleibt der Grundpuls des ersten Elements weitgehend erhalten, da sein Taktschema lediglich durch Teilrelationen gebrochen wird. Nur innerhalb des Klaviersolos (zweites Element) erscheinen durch Ganztaktrelationen neue Pulse/Tempi. Der Grundpuls aller vier Soli wird zusätzlich durch agogische Angaben wie „stringendo", „ritardando" oder „più mosso" gebrochen. Das Taktschema (Grundpuls) des Klaviers erscheint dabei als zweites System bei jedem Melodieinstrument, um die melodisch-harmonische Verzahnung von kanonischen Instrumentalparts und cantus firmus auch metrisch in ein Spannungsfeld zu rücken (vgl. Bsp.).

Nun markieren die Akkorde des Klaviers den Taktbeginn des individuellen Taktschemas eines jeden Melodieinstruments. Akkorde im Bassregister stehen dabei für den jeweiligen Taktbeginn der Klarinette/Bassklarinette, Akkorde der Mittellage für die Posaune und schließlich Diskantakkorde für das Violoncello. Dieses System wird in allen Tuttistellen konsequent angewandt.

Mit diesem vierten Element gelingt dem Komponisten ein genialer Kunstgriff (nein, kein Taschenspielertrick), der im dekonstruktivistischen Sinne zugleich Strukturen verdeutlicht und abstrahiert. Die Sichtbarmachung der metrischen Struktur des Werkes durch die Klavierakkorde führt gleichzeitig zu deren Verschleierung, ja Verunsicherung – scheint doch das Werk nun plötzlich aus lauter „Einsen" zu bestehen. Zudem gehören diese „Einsen" gar nicht zum Klavier, sondern zu den anderen Protagonisten, jedoch besitzt hier einzig das Klavier das Klangpotential eines Akkordes mit seinem perkussiven Anschlagsgeräusch und dem anschließenden Verklingen, zumindest in dieser Besetzung. Obwohl funktional an die Instrumentalparts der Melodieinstrumente gefesselt, erscheint uns dieses so „klaviertypische" Element wie eine zusätzliche Stimme im Kanon.

Neben seiner strukturellen Funktion im Sinne von Mahnkopfs „komplexistischem Stil", der sich „immer über Polyphonie und Differenzerzeugung definiert" (Programmnotiz), hat das vierte Element einen ganz aufführungspraktischen Zweck: macht es die von Mahnkopf intendierte Grundidee des Werks, nämlich das „sich haarscharfe Verfehlen" beim „Versuch zusammenzukommen", erst möglich. Erst jetzt ist das Zusammenspiel der Interpreten nicht mehr dem Zufall überlassen, sondern verlangt Kalkül, also einen gewissen



Bsp.: Claus-Steffen Mahnkopf, *D'avance*, Seite 10 der Partitur, T 61 (Ende) bis T 63 (Anfang)
Die Klavierakkorde markieren den jeweiligen Taktbeginn der Melodieinstrumente. Klavier-Charakteristikum mit staccato-Linie (T 62) und legato-Linie (T 63). Cello-Charakteristikum mit Glissandi und Tremoli, mikrotonal eingefärbt. Schlangenlinien der Bassklarinette (T 61, Ende und T 62, Anfang) springen über auf die Posaune (unteres System). Die Tonrepetitionen (mikrotonal eingefärbt) der Posaune springen über auf die Bassklarinette (unteres System, Anfang). Cantus-firmus-Linie im Grundpuls von Posaune und Cello (unteres System, T 62, Ende bis T 63, Anfang)

intellektuellen Vorsprung – dieser Begriff ist somit keineswegs im Sinne von Überlegenheit oder Überheblichkeit zu verstehen.

Ich kann mich sehr gut an unsere Probenphasen mit diesem Werk erinnern. Wir fingen sogleich mit den Tuttiparts an und verfolgten zunächst die Strategie, dass ich vom Klavier aus stets den Grundpuls an die Mitspieler vermittle. (Anmerkung: Auch wenn es für die Musiker des *Quartett avance* selbstverständlich war, stets von der Partitur zu spielen, so ist diese Praxis bei Mahnkopfs *D'avance* geradezu zwingend.) Das Ergebnis war sehr unbefriedigend, klebten doch die Melodieinstrumente zu sehr an meinem Grundpuls. Dies hatte zur Folge, dass deren Instrumentalparts wie „unnötige" Girlanden klangen, die sich mal mehr oder weniger an und um einen imaginären Puls rankten. Diese Fixierung auf ein metrisches Zentrum bewirkte zudem, dass die Instrumentalparts, inklusive meinem, wenig differenziert, oder, wenn doch differenziert, nicht genügend disparat zueinander klangen.

So entschlossen wir uns dazu, dass jeder Spieler zunächst all seine Ganztaktklammern und in meinem Fall auch die Teiltaktklammern in deren jeweiligem Achtel- bzw. Sechszehnteltempo errechnete (beispielsweise Klarinette T 1: 6/8-Takt mit 11:6-Klammer ergibt einen Achtelpuls von 84,3). Außerdem ging ich nach und nach dazu über, statt eines permanenten „Gebens" des Grundpulses nur noch die Klavierakkorde, also den jeweiligen Taktbeginn der Melodieinstrumente zu geben. Im Falle eines Er- bzw. Durchscheinens des Cantus firmus (im Achtelpuls) gab ich sowohl die Einsen als auch den Grundpuls. Dazwischen sollte jeder sich auf seinen Part und die dazugehörigen Tempi konzentrieren.

Dies war für mich eine zunächst immense motorische Herausforderung, nicht zuletzt wenn man bedenkt, dass der zweite Tuttiabschnitt (T 58–100) durchweg mit dem una-corda-Pedal zu spielen ist, ich aber auf die Verwendung des Sostenuto- und Dämpferpedals aus phrasierungstechnischen Gründen nicht verzichten wollte. Hierbei nahm ich mir ein wenig unsere Aufstellung zur Hilfe. Ausgehend vom Publikum gesehen und dem Flügel in der Mitte, befanden sich das Violoncello links, die Posaune rechte Mitte und die Klarinette/Bassklarinette rechts davon. Für die Celloeinsätze und deren Akkordlage im Diskant konnte ich daher auf einen Oberkörper- oder Kopfeinsatz und damit auf einen Blickkontakt verzichten (dies gewährte nicht nur mir mehr Übersicht und Ruhe, sondern allen anderen auch). Ich führte den Einsatz mit dem rechten Unterarm aus, den ich nun eher dirigentisch zu den Tasten lenkte. Die Posaune bekam einen mittigen, die Klarinette einen nach rechts gerichteten Kopfeinsatz (jeweils mit Blickkontakt). Das Ergebnis dieser Probenphase war schon wesentlich zufriedenstellender. Doch trotz des viel differenzierteren Gesamteindrucks und der Möglichkeit aller, sich nun mehr auf ihren Part konzentrieren zu können, war das in uns konditionierte Ideal eines homogenen Kammermusikklangs noch deutlich zu vernehmen (vgl. Programmnotiz). Das Ganze ähnelte mir noch zu sehr unserer Interpretation von Mahnkopfs *Illuminations du brouillard* (1992/93) für Oboe und Klavier (Uraufführung im September 1994 mit Peter Veale und mir): Auch hier besitzen die Instrumente ein jeweils eigenes Taktschema (bzw. Taktklammern) über einem imaginären Grundpuls. Die beiden „unabhängigen" Linien sind rhythmisch und melodisch immer beim Ton b^2 koordiniert, jedoch in ihrer Färbung miteinander verwandt und nicht kanonisch geführt.

Der Schlüssel zur Gestaltung eines differenzierten und vor allem disparaten Höreindrucks von *D'avance*, ohne dabei kammermusikalische Ideale außer Acht zu lassen, waren die vier Soli und deren für jedes Instrument hervorgehobenen Charakteristika. Bisher hat-

ten wir nur an den Tuttistellen geprobt, nun spielten wir uns gegenseitig unsere Soli mehrmals vor. Der Effekt, den es bei unserem Tuttispiel auslöste, war frappierend. Ich erwähnte anfangs, dass das musikalische Gesamtmaterial bei allen Parts (Ausnahme Element vier) weitgehend identisch ist, dass aber die Schwerpunktsetzung für ein bestimmtes Charakteristikum in jedem Solo unterschiedlich ist („Schlangenlinien", Tonrepetition, ausgeprägte Phrasierung etc.). In den Tuttiteilen springen nun diese Charakteristika vom einen zum anderen Instrument über. Aufgrund der spezifischen Instrumentalfarben und ihrer damit verbundenen (möglichen) Spieltechniken verloren diese Charakteristika an Gewicht – die Soli blieben uns einfach besser in Erinnerung. So versuchten wir nun das jeweilige Charakteristikum eines jeden Solos in den Tuttiteilen und beim Überspringen vom „Original-Klangbild" des jeweiligen Solos auf unser Instrument zu übertragen. Das Ergebnis war das, was wir uns gewünscht hatten: Obwohl wir etwas „imitierten" (wenn auch eher geistig), klangen die Tuttiteile nun nicht mehr, verglichen mit den Soli, wie eine „graue Fugatomasse", sondern klar, differenziert und disparat.

Mit zunehmender Spiel- und Probenpraxis von *D'avance* schälte sich noch ein weiterer Aspekt hinsichtlich der Musizierhaltung dieses Werkes heraus. Die experimentierfreudige, offene und methodische Herangehensweise hatte zur Folge, dass sich beim Spielen des Werkes das Wahrnehmungsvermögen deutlich erhöht, was eine Reflexion des Werkes auch unmittelbar während seiner Aufführung möglich macht und sich somit von vielen Interpretationen unterscheidet, die schon von vornherein festgelegt werden. Gleich einer Kamera, die man jederzeit in eine andere Richtung schwenken und mit deren Fokus man beliebig hinein- und hinauszoomen kann, bekam das Werk für uns mehr und mehr klangliche Transparenz und ließ so auch spontane Entscheidungen innerhalb eines gut durchdachten polyphonen Spiels zu.

Das Empfinden, dass spontan getroffene Entscheidungen schon „im Voraus" existieren, möchte ich als „intellektuellen Vorsprung" bezeichnen – Kalkül, das im Hier und Jetzt in Handlung umgesetzt wird. Dies mag am komplexistischen Stil und an dessen sehr spezieller Manifestation in *D'avance* liegen, aber vor allem daran, dass die damit verbundenen Herausforderungen auch angenommen werden. Die Interpretation und Reflexion artikulieren sich so im Geschehen selbst; Vergangenes, Gegenwärtiges und die Entscheidung für Zukünftiges fließen in sie hinein. Für diesen Erfahrungsgewinn bin ich dem Komponisten dankbar.

Angela Nova 2 – Ein Erfahrungsbericht

Almut Hellwig

Als Folgeauftrag eines Konzertes bekam ich die Anfrage, ob ich bereit wäre, in einer Lesung von Carl Djerassi[1] mitzuwirken – als Sprecherin und als Sängerin. Im Text der Lesung werden einige Stücke erwähnt, die bisher von CD eingespielt wurden, aber jetzt hätte man gerne eine Sängerin, so dass die Lesung mit Live-Musik begleitet werden kann. Ich war einverstanden, da ich das Projekt sehr interessant fand, und begann mit den Vorbereitungen.

Die meisten Noten waren einfach zu besorgen, es ging vor allem um Schönberg. Unter anderem sollte auch ein kurzer Ausschnitt aus einem Werk von Claus-Steffen Mahnkopf gesungen werden, bei dem mir mitgeteilt wurde, dass der Komponist mir die Noten persönlich zuschicken werde. Daraufhin dachte ich mir: „Wie wunderbar, ich singe ein Werk eines lebenden Komponisten, vielleicht kann ich mich ja einmal mit ihm treffen und mit ihm arbeiten. Das wäre eine ganz neue und besondere Erfahrung für mich!" Dann kamen die Noten, ich schlug sie auf, und mir war sofort klar, ich werde mich auf keinen Fall mit ihm treffen, ich bin froh, wenn ich diesen Dschungel irgendwie verstehen und halbwegs umsetzen kann, aber ich werde mich keinesfalls trauen, mich mit dem Komponisten in Verbindung zu setzen und ihm meine halbherzigen Versuche vorzuführen. Ich sang das Konzert, welches eine Minute Ausschnitt des Werkes *Angela Nova 2* enthielt, war unglaublich nervös und froh, dass es wider Erwarten glimpflich über die Bühne ging.

Einige Wochen später erhielt ich eine E-Mail von Claus-Steffen Mahnkopf. Er schrieb mir völlig überrascht, er sei davon ausgegangen, ich hätte das Werk nicht gesungen, weil ich mich nicht mehr gemeldet habe, jetzt aber habe er erfahren, dass ich es nicht nur gesungen hätte, sondern, dass es auch gut geworden sei, und er wolle sich die nächste Aufführung anhören. Nun gut, jetzt war ich natürlich erst recht nervös, aber nach dem folgenden Konzert kam er zu mir und fragte mich, ob ich die Uraufführung des gesamten Werkes singen möchte. Er schickte mir die Noten zu, ich überlegte einen Monat hin und her und dachte mir dann, dass ich es versuchen werde! Der kleine Ausschnitt hatte mir mit der Zeit immer besser gefallen, und ich war jetzt neugierig geworden. Mir war klar, dass es sehr viel Arbeit bedeuten würde, das Stück zu lernen, vor allem für mich, die ich keine Spezialistin für neue Musik bin, also sagte ich, dass ich mindestens ein Jahr Vorbereitungszeit benötigen würde. Daraus wurden sogar knapp zwei Jahre, und im Nachhinein war ich sehr froh darüber.

Wie geht man jetzt an ein solches Werk heran? Zunächst las ich mir das Vorwort durch und verstand fast nichts. Es war dann zwar doch nicht so schlimm, aber es gab so viele Erklärungen, in denen so viele mir unbekannte Begriffe vorkamen, dass sie zunächst

1 US-amerikanischer Chemiker (Erfinder der Antibabypille) und Autor des Buchs *Vier Juden auf dem Parnass*, in dem Adorno Schönberg Angelus-Novus-Vertonungen, darunter auch das Werk von Claus-Steffen Mahnkopf, vorspielt.

gar nichts erklärten, sondern mich eher noch mehr verwirrten. Doch das Internet half mir beim Forschen. Die ersten zwei bis drei Monate habe ich nur damit zugebracht, die Notation des Stückes zu verstehen und anhand deren die erste von insgesamt 28 Seiten des Werkes zu lernen. Als ich die Notenschrift lesen konnte, ging es natürlich schneller voran, aber dafür kamen neue Schwierigkeiten: Wie erzeuge ich diese mir teilweise vollkommen fremden Laute? Aber auch: Wie schaffe ich es, diese verrückten Intervallsprünge a cappella zu singen? Und: Das Stück ist sehr hoch, so hoch habe ich in der Literatur noch nie zuvor gesungen (auch für Soprane ist ein *es*^{3} einfach ein hoher Ton, und wenn er nicht nur einmal, sondern immer wieder vorkommt, macht das die Sache nicht unbedingt einfacher). Über die Monate wechselte meine Stimmung zwischen Zuversicht, weil sich langsam etwas mehr Durchblick einstellte, und großer Panik, wie ich dieses Werk jemals singen können sollte.

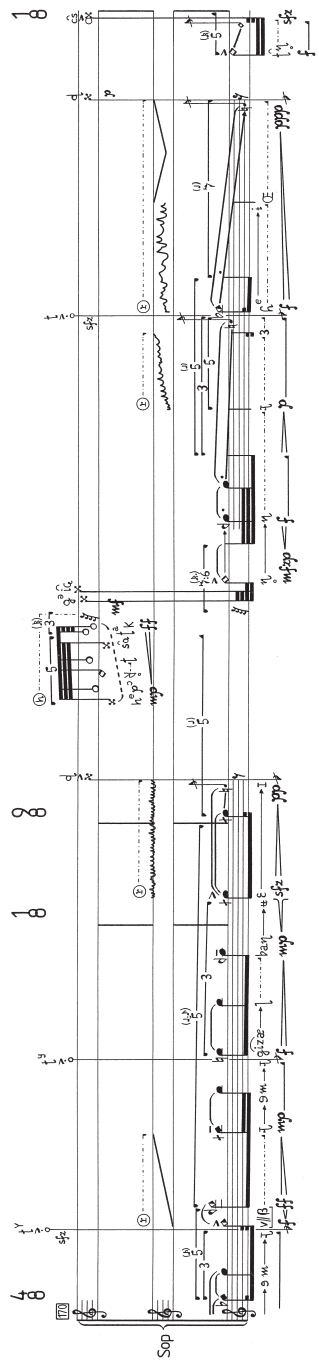
Als ich grundsätzlich einmal durch die Partitur durchgekommen war, beschloss ich, dass ich den Aufbau des Stückes genauer verstehen wollte. Dazu nahm ich mir den zugrundeliegenden Text von Walter Benjamin und versuchte herauszufinden, wie Claus-Steffen Mahnkopf mit ihm umgegangen ist und was der Text überhaupt mit der Musik zu tun hat, da er nirgendwo zu erkennen war – das ganze Werk *Angela Nova 2* besteht nur aus Lauten, es gibt nirgendwo „richtigen verständlichen Text".

Nach einigen Anläufen entschlüsselte ich den Code: Im ersten Teil z. B. werden die Konsonanten verwendet – in der richtigen Reihenfolge, wie sie im Text vorkommen, aber verfremdet. Die zugehörigen Vokale finden sich im zweiten Teil. Am verwirrendsten fand ich den vierten Teil, bis ich herausfand, dass hier der Text komplett rückwärts läuft. Im Vorwort wird beschrieben, welche Gefühle den einzelnen Teilen zugrunde liegen, und in Kombination mit der Textbehandlung – und dass ich jetzt, nach der kleinen Analyse, auch konkret einzelne Wörter in der Komposition zuordnen konnte – ergab sich für mich ein neuer Zugang zum Werk. Plötzlich wurden aus dem Chaos Gefühle, ein „he po R t sa ta k" (T 172, Bsp. 1) wurde zur „Katastrophe" ebenso wie ein „ptktktkp k t p" (T 124, Bsp. 2). Das Stück begann zu leben – langsam, aber sicher.

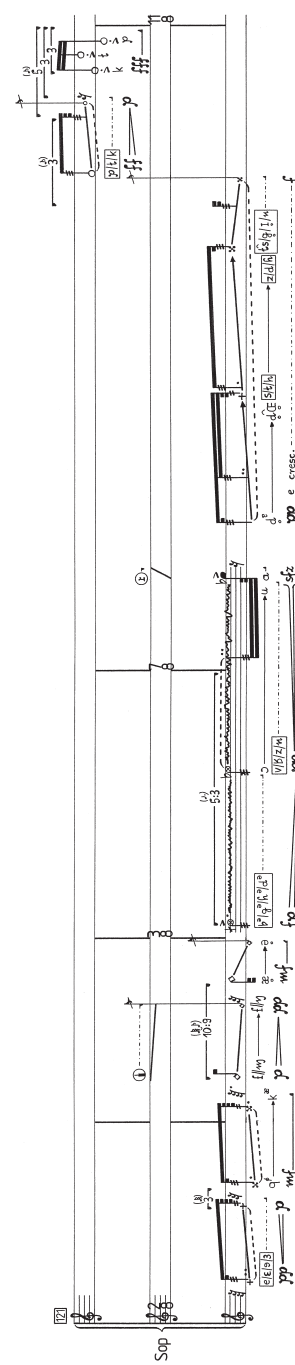
Eine der weiteren Fragen, die sich stellten, war: Kann man dieses Werk überhaupt am Stück singen? Oder muss man wie in der Musiktheaterfassung Pausen zwischen den fünf Sätzen einplanen? Nach etwa einem Jahr Übezeit sang ich probeweise etwa die Hälfte des Werkes am Stück und beschloss daraufhin, dass ich es schaffen werde, auch alles am Stück zu singen.

Irgendwann kam der Moment, in dem ich Claus-Steffen Mahnkopf zum ersten Mal einen Abschnitt von *Angela Nova 2* vorsang – und es gefiel ihm! Ich war so erleichtert, ich konnte es kaum fassen. Ab da wurde manches einfacher. Ich merkte, dass ich auf dem richtigen Weg war, das Stück war für mich immer noch wahnsinnig schwierig und relativ unüberschaubar, aber Stück für Stück wurden mir die einzelnen Teile klarer, wurden die Emotionen deutlicher, die ich brauchte und darstellen wollte. Ich merkte, der Komponist und ich verfolgen das gleiche Ziel, wir wollen, dass die Musik lebt, nicht, dass sie buchstabiert wird.

In den Wochen vor der Uraufführung war ich ein einziges Nervenbündel, doch am Tag selber verflog die Unruhe, wie es bei mir zum Glück meistens der Fall ist. Ich begann mich zu freuen, bereitete mich gut vor, konzentrierte mich und es wurde ein wundervolles Konzert. Ich war nicht etwa nervös auf der Bühne, nein, ich hatte Spaß daran, dieses Werk zu



Bsp. 1: *Angela Nova 2*, T 170–172



Bsp. 2: *Angela Nova 2*, T 121–124

singen. Ich merkte, wie stark man in die verschiedenen Emotionen eintauchen kann, wie gut die einzelnen Teile komponiert sind, so dass ich mich einfach fallen lassen kann, und dann fließt die richtige Emotion zum Publikum. Schwierige Laute oder hohe Töne sind kein Thema mehr, es geht um mehr, es geht um einen großen Bogen, um etwas, das man seinem Publikum mitteilen möchte.

Inzwischen habe ich eine Aufnahme von *Angela Nova 2* beim SWR eingesungen, die 2012 auch auf CD erscheinen wird.[2] Auch in dieser Situation war für mich die Emotionalität des Werkes ein Leitfaden und half z. B. bei der Entscheidung, wie man eine solche Aufnahme am besten plant. Wir hatten zwar einen ganzen Tag Zeit, aber ein Stück in diesem Schwierigkeitsgrad kann ich nicht mehrere Stunden lang singen – es muss also möglichst viel auf Anhieb funktionieren. Nach einigem Überlegen entschied ich mich, einfach mit einem Durchlauf zu starten und in den folgenden Stunden „Reparaturen" zu singen. Überraschenderweise und glücklicherweise war dieser Durchlauf aber – getragen von den Emotionen und den Erfahrungen aus den vorherigen Konzerten – bereits so gut, dass es gar nicht mehr viel zu tun gab und sich die Konditionsfrage der Stimme nicht stellte.

In jedem der acht Konzerte, in dem ich *Angela Nova 2* bisher gesungen habe, wurde mir bewusster, wie ausdrucksstark dieses Werk ist, wieviel Potential in ihm steckt, und inzwischen fühle ich mich dem Stück so verbunden, dass ich mir überhaupt nicht mehr vorstellen kann, es nicht zu singen. Ich liebe jedes Konzert mit diesem Werk, auch wenn es noch so anstrengend zu singen ist.

2 Mahnkopf Edition, Vol. 3: Angelus Novus Cycle (NEOS).

Ästhetik der Extreme
Anmerkungen zur Interpretation von Claus-Steffen Mahnkopfs *Kurzes Leben 1* (2006) für Fagott und Flügel

Wolfgang Rüdiger

„Un grand livre auquel je rêve depuis deux ans:
Mon cœur mis à nu, et où j'entasserai toutes mes colères.
Ah ! si jamais celui-là voit le jour,
Les confessions de Jean-Jacques paraîtront pâles.
Tu vois que je rêve encore."
(Charles Baudelaire)

Ursprünglich, in den 80er Jahren, geplant als drittes Stück eines kammermusikalischen Zyklus mit dem Titel *Mon cœur mis à nu* nach Charles Baudelaire, erlangte *Kurzes Leben 1* Selbstständigkeit als Auftrag des Ensemble Aventure zu seinem 20-jährigen Bestehen und wurde vom Verfasser uraufgeführt im Festkonzert am 21. Mai 2006 in der Elisabeth Schneider Stiftung. Bei aller Autonomie eines virtuosen Solostücks trägt *Kurzes Leben 1* gleichwohl Züge seiner zyklischen Herkunft aus bekenntnishaft „entblößtem Herzen": musikalische Mimesis eines epileptischen Anfalls als höhere Erkenntnis, „raketenhaft" aufblitzend im Absturz zerebraler Funktionen, blendendes Licht und Finsternis zugleich. „Im Seelischen wie im Körperlichen habe ich immer die Empfindung des Abgrunds gehabt, nicht allein des Abgrundes des Schlafes, sondern auch des Abgrunds der Tat, des Traumes, der Erinnerung, der Begierde, des Bedauerns, der Reue, des Schönen, der Zahl usw."[1]

Aufschwung und Abgrund, Schrei und Sturz, Furor der Geschwindigkeit und Verharren „in einer Art Todesstarre" (Spielanweisung, T 16) verbinden sich in *Kurzes Leben 1* zu einer Ästhetik der Extreme, die den Interpreten vor ebenso außerordentliche, ja aporetische Herausforderungen stellt. Diese betreffen, bei aller Virtuosität, weniger die spieltechnische, vielmehr, damit verbunden, die performative, genauer: mimetische Seite des musikalischen Vortrags, der sich signifikant von dem anderer körpermusikalischer Kompositionen unterscheidet (mit Ausnahme vielleicht von Werken wie Heinz Holligers *Cardiophonie*). Anders als bei der körperseelischen Identifikation mit „klassischen" Ausdrucks- und Bewegungsgesten funktioniert für die Spielanweisung „epileptisch" (zugleich Epitheton des Formgehalts) der Weg über den *influxus corporis* – Entzündung des Gefühls durch Nachahmung seines Ausdrucks (verwandt dem Stanislawskischen *act the affect*) – nicht: Die wenigsten Spieler dürften Epileptiker sein und sich an Anfälle erinnern oder solche darstellen können qua Studium und Betrachtung (wie andere Erregungsformen zu mimen sind am Instrument zwischen Trauer, Liebe, Freude, Wut – pur und in unzähligen Mischungen). Mit Mitteln „reiner" Instrumentalkunst übersteigt Mahnkopfs Minutenstück alle „korporale" Musik von der barocken Körperrhetorik über die gestischen Kompositionen der Klassik

1 Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons", intime Tagebücher* (ca. 1855–1866), Leipzig 1990, S. 329 [Intime Tagebücher, Fusées, Blatt 16].

und Romantik bis zu den Stille-, Atem-, Stimm- und Körpermusiken des 20. Jahrhunderts: Nicht mehr sind seine Klänge „*der leibhaften Position des Menschen konform*“[2], sondern deren Extrem-Pathologie, so dass die „Instrumentalperformance“ von *Kurzes Leben 1* einen ebenso virtuosen wie virtuellen Interpretenkörper erfordert[3]: Mimesis des musikalischen Körpers an sein Anderes, intensivstes Ausagieren des komponierten Anfalls und äußerste Kontrolle der Ausführung zugleich.

Darin aber realisiert sich ein Stück weit die Idee einer *Neuen Körperlichkeit* in avancierter, zukunftsweisender Musik, für die Claus-Steffen Mahnkopf einsteht, der in Aufführungspraxis und Ästhetik unter anderem an Performer-Composer wie Frank Cox anknüpft: „Das Moment des Musizierens wird in komplexer Musik reflexiv, in dem bewußt an den Grenzen des Realisierbaren gearbeitet wird. Das hatte in den Anfangszeiten [...] die Funktion, das Leistungsvermögen der Interpretation zu erproben [...]. Was anfangs noch Erprobung und Materialerweiterung war, wurde mit der Zeit selbstverständlich und konnte auf den musikalischen Sinn ausgerichtet werden. Die Transformation vom performativen Aspekt auf den semantischen und expressionslogischen führte zu einer neuen musikalischen Körper-Logik bis hin zu Konsequenzen auf der Ebene der musikalischen Grammatik. Frank Cox [...] faßt die kompositorische Utopie einer solchen neuartigen Körperlichkeit durchaus programmatisch: ‚Die Verbindung einer strikten Rationalität der Definition und Transformation mit der Irrationalität einer heftigen Körperlichkeit, nicht nur mit den ‚Zeichen‘ der Körperlichkeit – mit isolierten, aktiven Gesten, lauten wiederholten Angriffen usw. –, sondern auch mit jener Art von vielschichtiger, virtueller Körperlichkeit, die vielleicht nur die Musik erschaffen kann.‘“[4]

Zu fragen ist also, wie das Unmögliche möglich werden und der Interpret die vielschichtigen Symptome einer epileptischen Attacke im Vollbesitz seiner psychomotorischen Funktionen inszenieren kann. Eine Annäherung an das Diderotsche Paradox *kontrollierter* Ekstase – Auflösung und Autonomie des Interpreten-Körpers, Brennen und Berechnen in eins – könnte in der Überlegung liegen, wie die körper-klanglichen Symptome einer Epilepsie-Attacke expressionslogisch strukturiert sind – um sowohl Mahnkopfs kompositorische Adaption nachzuvollziehen als auch die performative Umsetzung „authentisch“ leisten zu können, nach dem Postulat Lessings: „Kunst und Natur / Sey auf der Bühne Eines nur; / Wenn Kunst sich in Natur verwandelt, / Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.“[5] (Indes ist auch das Gegenteil vorstellbar: nicht kalkulierte Identifikation, sondern performative Distanz im Sinne Brechtschen Zeigeverhaltens; aber kritische Kälte scheint mir den geringeren Raum in der Poetik Claus-Steffen Mahnkopfs einzunehmen als glühendes Engagement.)

Auf dem Wege interpretationsanalytischer Annäherungen leisten klinische Kurzinformationen allenthalben eine gute erste Hilfe (mit der wir uns hier begnügen wollen): „Epileptische Anfälle können ganz verschieden aussehen. Besonders erschreckend ist der so genannte große epileptische Anfall (Grand Mal), bei dem eine Verkrampfung der Muskulatur, gefolgt

2 Helmuth Plessner, zit. n. Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Körper. Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer*, Mainz 2007, S. 71.

3 Vgl. Stefan Drees, *Körper – Medien – Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*, Hofheim 2011.

4 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006, S. 145.

5 Zit. n. Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 161.

von Muskelzuckungen auftritt. Dieser Anfall dauert in der Regel ein bis zwei Minuten; danach ist der Patient meist sehr müde. Kurze Bewusstseinspausen (Absencen), wie sie im ‚Hans guck' in die Luft' beschrieben sind, stellen eine weitere Form der Epilepsie dar. Je nachdem, welche Hirnregion betroffen ist, treten unkontrollierbare Bewegungen auf. Patienten mit Epilepsie erkranken häufiger an Depressionen. Darüber hinaus leiden viele Patienten unter Beeinträchtigungen ihrer Gedächtnisleistungen."[6]

Sowohl Grand-Mal- als auch Absence-Darstellungen, die für die Interpretation von *Kurzes Leben 1* richtungweisend sein können, finden wir in der Weltliteratur, die einige prominente Epileptiker verzeichnet – so neben Gustave Flaubert vor allem Fjodor Dostojewskij, der wiederholt epileptische Anfälle – als „heilige Krankheit" (Hippokrates) – in seinen Werken beschreibt, besonders in *Der Idiot*: „Dann schien etwas vor ihm plötzlich zu bersten. Ein unwahrscheinliches *inneres* Licht erfüllte seine Seele. Dieser Augenblick dauerte vielleicht eine halbe Sekunde; jedoch erinnerte er sich später deutlich und bewußt an den Anfang, den allerersten Ton jenes furchtbaren Schreis, der sich eigenmächtig seiner Brust entrang und den keine Gewalt hätte unterdrücken können. Dann erlosch schlagartig sein Bewußtsein, und völlige Finsternis trat ein. […] Es ist bekannt, daß die epileptischen Anfälle, die eigentlich *Fallsucht*, augenblicklich eintreten. In solchen Augenblicken verändert sich plötzlich auf unheimliche Weise das Gesicht, insbesondere der Blick. Konvulsionen und Krämpfe erfassen den ganzen Körper, auch sämtliche Gesichtszüge. Ein furchtbarer, unvorstellbarer und mit nichts vergleichbarer Schrei entringt sich der Brust; in diesem Schrei verschwindet gleichsam plötzlich alles Menschliche, und es ist dem Beobachter unmöglich, wenigstens sehr schwer, sich vorzustellen und zuzugeben, daß dieser Mensch vor ihm so schreien kann. Es kommt ihm sogar vor, als schreie ein anderer, der sich im Inneren dieses Menschen befindet." – „Bei epileptischen Anfällen gibt es kurz vor dem Ausbruch der Krankheit immer einen Augenblick, wo das Gehirn mitten in seiner bekümmerten Erregung, mitten in seiner seelischen Dunkelheit und Bedrücktheit gleichsam aufflammt. Der Verstand und das Herz werden mit ungewöhnlichem Licht erfüllt, und aller Kummer, aller Zweifel, alle Unruhe lösen sich in Frieden auf. […] Kann es die geringste Bedeutung haben, daß dieser Zustand der Gespanntheit unnormal ist, wenn sich einem das Resultat […] als höchste Harmonie und Schönheit offenbart, wenn er einem das bisher unbekannte und ungeahnte Gefühl des Lebens, das Bewußtsein seiner selbst, der Versöhnung und der leidenschaftlichen religiösen Vereinigung mit der höchsten Synthese des Lebens schenken kann?"[7]

Und kurze, nicht weniger ergreifende Absence-Attacken schildert im Prostituiertenmilieu der amerikanische Autor Cormac McCarthy: „In dieser Nacht spürte sie den kalten Hauch über sich kommen, als sie nackt im Bett lag. Sie drehte sich herum und rief dem Cliente, der im Zimmer stand, etwas zu. […] Bis er neben ihr ins Bett geschlüpft war, hatte sie aufgeschrien und war erstarrt, ihre Augen verdrehten sich, bis nur noch das Weiße zu sehen war. Im gedämpften Licht konnte der Freier sie nicht erkennen; er legte die Hand auf ihren

6 Christian E. Elger, *Informationsbroschüre der Klinik für Epileptologie Universitätsklinikum Bonn*, http://epileptologie-bonn.de/cms/front_content.php.

7 Fjodor Dostojewskij, *Der Idiot* (Idiot, 1868-69), aus dem Russischen von Swetlana Geier, Zürich 1995, S. 339 f.

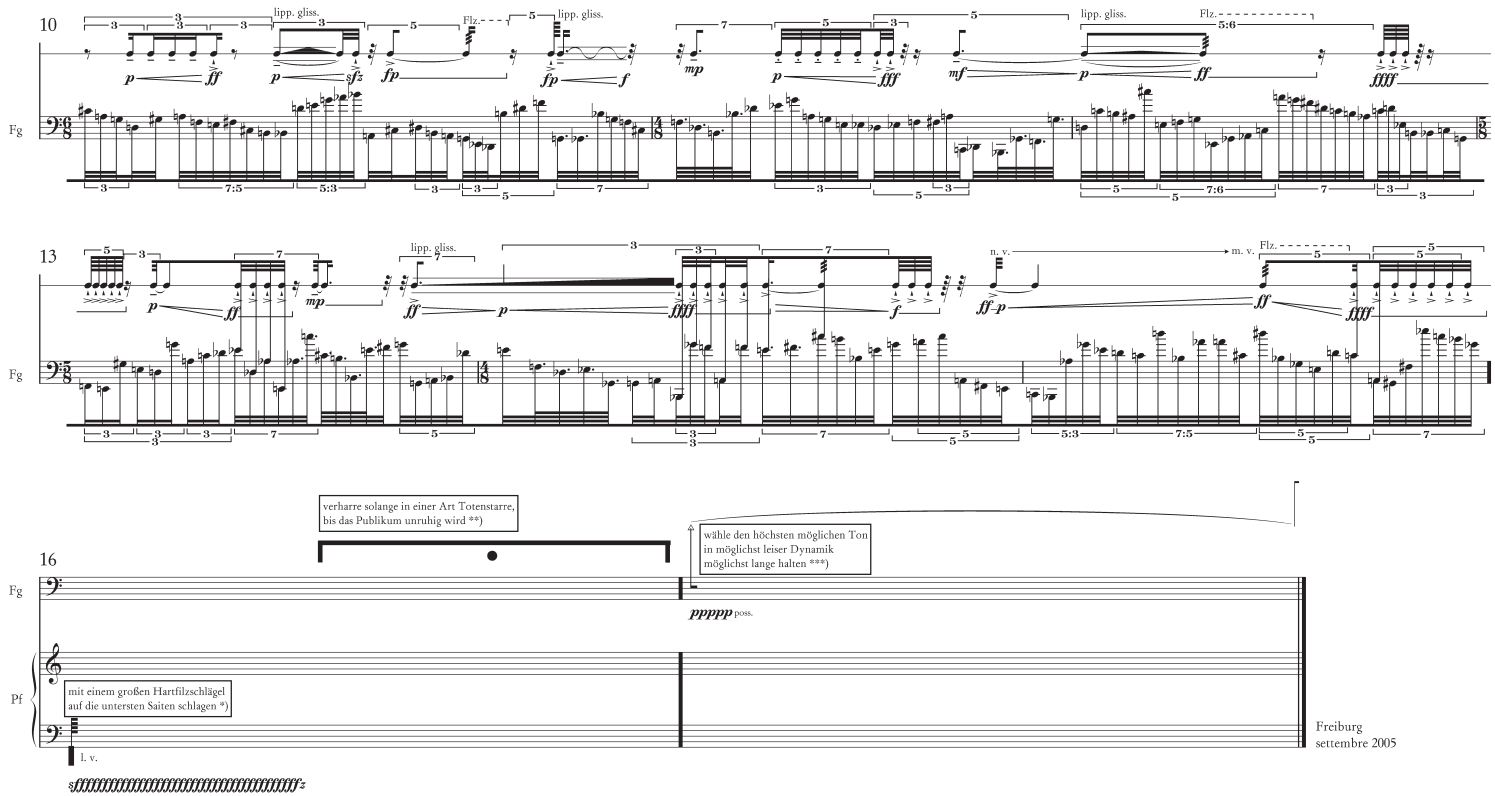
für / for Wolfgang Rüdiger

Kurzes Leben 1

für Fagott und Flügel / for basson and grand piano
(2005)

Claus-Steffen Mahnkopf
(* 1962)





*) strike the bottom strings with a large, hard felt mallet
**) freeze in a sort of rigor mortis until the audience starts to become restless
***) choose the highest possible note at the quietest possible dynamic, sustain for as long as possible

Claus-Steffen Mahnkopf, *Kurzes Leben 1*

Körper und spürte sie darunter zittern, zusammengekrümmt und stramm wie ein Trommelfell. Er spürte ihr Beben wie das Summen eines in ihren Knochen fließenden Stroms."[8]

Vor diesem Hintergrund verstehe, spiele, inszeniere ich nun den Beginn von *Kurzes Leben 1* als Schrei und Zucken, Krampf und Konvulsion, sein Rasen als Beben und als Strom, seine komplexe Polyphonie als Verzerrung von Gesicht und Körper, seine Aussetzer und Atemstöße als Ausfall von Bewusstsein, Erinnerung, Gedächtnis – das Stück als quasi mystische Erfahrung höchsten Augenblicks, in dem die Fülle des Lebens zusammenschießt – des kurzen, kurzen Lebens voll Zärtlichkeit und Zagen, Schönheit und Zorn, an dessen Ende Auslöschung und Licht zusammenfallen. Der Schlag des Flügels – wessen? „le reveil mortel" – „Weckruf zur Sterblichkeit".[9] Musik: Klangbild der Vergänglichkeit, das Stück: Krönung und Kataklysmus des Lebens.

Lang übt der Interpret das Stück, und er muss viele Jahre üben, atmen, lesen – dem Ideal des vielseitig gebildeten, quecksilbrig flexiblen, empfindsam virtuosen „musicien complet" entsprechend[10] –, bevor er es lang üben und ach!, so kurz nur spielen kann im Konzert – Doppelsinn von *vita brevis, ars longa* (Hippokrates, Seneca)? Jedoch bleibt die Erinnerung: wie der große Digby Ohren und Augen spitzte bei der Generalprobe zur Uraufführung und Beifall zollte nach dem grandios gelungenen Schlussklang: unendliches g^2 im *ppppp*, Silberstreif am Horizont und Ahnung ewigen Lichts am Ende des Tunnels, umgekehrte Geburt, implodierender Endlosschrei des Entzückens, einziger Gesang und (fa)göttliches Geschenk.

Zum Schluss: Juan Carlos Onetti, *Das kurze Leben* (La vida breve, 1950)[11]:

La vie est brève
un peu d'amour
un peu de rêve
et puis bonjour.
La vie est brève
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir

sang Mami.

8 Cormac McCarthy, *Land der Freien* (Cities of the Plain, 1998), deutsch von Nikolaus Stingl, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 208 f.

9 Julian Barnes, *Nichts, was man fürchten müsste* (Nothing to be Frightened of, 2008), aus dem Englischen von Gertraude Krueger, Köln 2010, S. 36.

10 Vgl. Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik* (Anm. 4), S. 250 ff. und Wolfgang Rüdiger, *Ewig Studierender, lernender Lehrer und Musikvermittler – Skizze zum Musiker der Zukunft*, in: Musik & Ästhetik, 7. Jg., Heft 25, Januar 2003, S. 94–103.

11 Juan Carlos Onetti, *Das kurze Leben* (La vida breve, 1950), aus dem Spanischen von Curt Meyer-Clason, München 2004, S. 173.

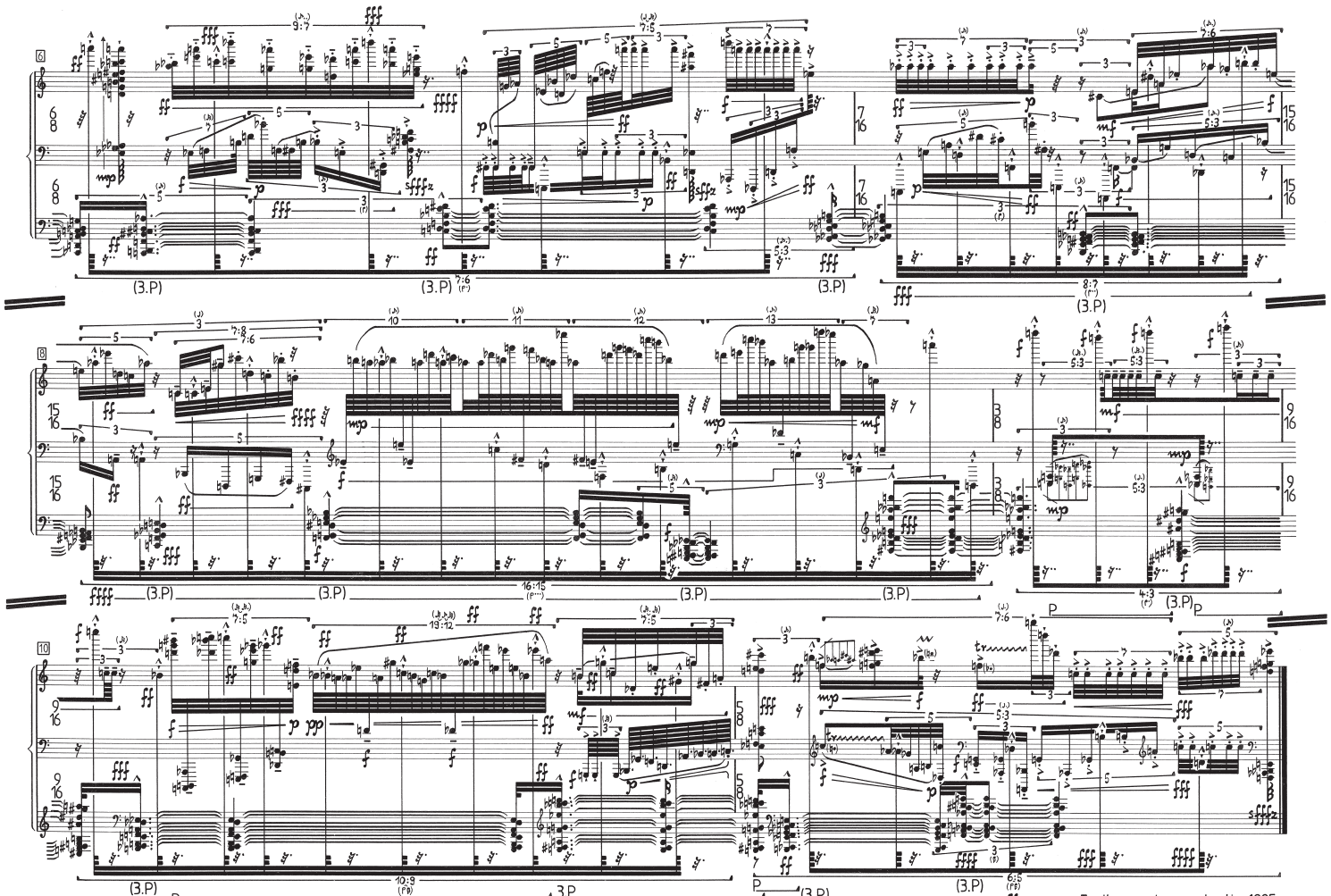
Die Klavierwerke Claus-Steffen Mahnkopfs
Persönliche Erfahrung und einige Gedanken

Ermis Theodorakis

Eine Konferenz im Februar 2002 in Athen, organisiert von der musikwissenschaftlichen Abteilung der dortigen Universität, war der Anlass meiner ersten Beschäftigung mit Claus-Steffen Mahnkopfs Klaviermusik und der Begegnung mit dem Komponisten. Zum Abschluss dieser Konferenz sollte ein Konzert mit Werken der Beteiligten – zu denen Mahnkopf zählte – stattfinden. Auf die explizite Warnung Mahnkopfs, seine Musik sei extrem schwer aufzuführen, haben die organisierenden Professoren reagiert, indem sie mich (der zu jener Zeit noch Student der Abteilung war) als möglichen Interpreten vorgeschlagen haben. Mahnkopf hat mir dann sein bis zu jenem Zeitpunkt unaufgeführtes – und, wie ich später erfahren habe, von anderen Pianisten wegen seiner Schwierigkeit abgelehntes – *Kammerstück* geschickt.

Die Noten haben sofort mein Interesse geweckt und mir gleichzeitig bewusst gemacht, dass die Bewältigung ihrer Komplexität eine außergewöhnliche Menge an Arbeit erfordern würde. Eine Hilfe bei dieser Arbeit war meine bisherige Erfahrung im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts bis zur klassischen Avantgarde und vor allem mit der Klaviermusik von Iannis Xenakis – und das traf sich gut, da Mahnkopf mir sein Werk als eine Art Antwort auf Xenakis' Musik vorgestellt hat. Dennoch konnte ich dieses Werk keinem der mir bekannten Stile zuordnen, und der Schwierigkeitsgrad gewisser Parameter entsprach nur teilweise meiner Erfahrung. So war ich z. B. mit der rhythmischen Komplexität durch Xenakis' späte Klavierwerke und Stockhausens frühe Klavierstücke ansatzweise vertraut, und die kleinen, ausdifferenzierten Phraseneinheiten (oft mit sehr konkreten Charakterbeschreibungen auf Italienisch versehen) konnte ich nur eingeschränkt dem Expressionismus der Zweiten Wiener Schule zuordnen. Das Werk stellte für mich dadurch eine neue interpretatorische Herausforderung nach Xenakis' Klaviermusik dar; zugleich war ich sehr froh, eine neue und fundierte ästhetische Richtung der zeitgenössischen Musik entdeckt zu haben.

Kammerstück wurde am 27. Februar 2002 erfolgreich uraufgeführt; am gleichen Abend habe ich beim Komponisten mein Interesse an seinem gesamten Klavierwerk bekundet. Bald erhielt ich die Noten der damals vier übrigen Werke (*Rhizom, 5 kleine Lakunaritäten, Kammerminiatur, Le rêve d'ange nouveau*), zusammen mit der Einladung, alle Werke im September nächsten Jahres beim Klavierfestival „...antasten..." (Heilbronn) aufzuführen. Diese Werke habe ich Anfang 2003 während meines Klavieraufbaustudiums in Amsterdam gelernt. *Rhizom*, mit seinen 13 unterschiedlichen, oft übereinanderliegenden Schichten, den 7 Anschlags- und 9 Artikulationsweisen und der extremen rhythmischen und polyphonischen Komplexität, war die nächste große Herausforderung für mich; ebenso war es mit *Kammerminiatur*, die in gewaltiger Verdichtung das Akkord- und thematische Material von *Kammerstück* in einer Minute zusammenfasst (Bsp. 1). Nicht zu unterschätzen waren aber auch die auf den ersten Blick einfacheren, dennoch sehr subtilen *5 kleinen Lakunari-*



Bsp. 1: *Kammerminiatur*, Seite 2

täten und das eher klangorientierte und dadurch auf eine andere Weise anspruchsvolle *Le rêve d'ange nouveau.* Eine zusätzliche Schwierigkeit war, die fünf Werke in einem Programm hintereinander zu spielen, da jedes Werk eine eigene Art Konzentration benötigt. Dadurch hat die Vorbereitungsphase dieses Programms Anstrengung und Hingabe beansprucht, die mit einem erfolgreichen Konzert am 26. September 2003 in Heilbronn belohnt wurden. Seitdem bilden die Klavierwerke Claus-Steffen Mahnkopfs einen wichtigen Bestandteil meines Solorepertoires.

Drei Jahre später bin ich nach Leipzig umgezogen, um ein Kompositionsaufbaustudium bei Claus-Steffen Mahnkopf aufzunehmen, während dessen ich die Gelegenheit hatte, ihn als Person besser kennenzulernen und einen besseren Einblick in seine ästhetischen Standpunkte und kompositorischen Ansätze zu gewinnen – wenn auch nur indirekt, da der Komponist während des Unterrichts oder der Seminare niemals die eigene Musik ausführlich behandelte. In dieser Periode habe ich die späteren Werke *Beethoven-Kommentar* und *Prospero-Fragmente* gelernt, die mittlerweile entstanden waren – jeweils in 2004 und 2005. Hierbei musste ich mich wiederum mit neuartigen Schwierigkeiten auseinandersetzen: Da beide Werke auf die Klassik Bezug nehmen (vor allem *Beethoven-Kommentar,* der eine Art Rekomposition der 33. *Diabelli-Variation* Beethovens ist) und durchweg transparent sind – aber ohne dabei an musikalischer Dichte und Vielschichtigkeit zu verlieren –, kombinieren sie die Komplexität der Rhythmik und Metrik mit einer Virtuosität klassischer Art, die Klarheit, Gleichmäßigkeit und Leichtigkeit fordert (Bsp. 2). Die nun sieben Werke habe ich zuerst in einem Programm im Oktober 2007 in Leipzig und später in Athen (November 2009) präsentiert.

Die CD-Aufnahme des Gesamtklavierwerks Mahnkopfs erfolgte im August 2010 und wird 2012 erscheinen. Der Zeitpunkt dafür war ideal: Der Komponist dachte, mit den sieben Werken eine wichtige Phase seines Schaffens für Klavier abgeschlossen zu haben, und ich fühlte mich bereit, nach jahrelanger Konzerterfahrung mit diesen Werken (Aufführungen des Gesamtklavierwerks oder einzelner Stücke in Accra, Amsterdam, Athen, Berlin, Hamburg, Heilbronn, Leipzig, Lübeck, Orléans, Santiago de Chile) und mehrmaligen Revisionen und Aufbesserungen, meine Arbeit an dieser Musik zu dokumentieren. Auf dieses Projekt hatte ich mich schon seit längerer Zeit besonders gefreut, aber gleichzeitig hatte ich ein wenig Angst, da mir bewusst war, dass dies erheblich schwieriger als alle meiner früheren CD-Aufnahmen sein würde. Der Grund dafür war nicht nur die Menge der Musik, die aufgenommen werden musste (die Gesamtdauer der Werke ist ca. 72 Min.), sondern auch der Anspruch, den die moderne Aufnahmetechnik erhebt, dem sehr genau notierten Musiktext bis ins kleinste Detail gerecht zu werden. Ich habe mir daher die nötige Zeit gelassen und die Werke in drei Sitzungen, jeweils von fünf bis sieben Stunden, aufgenommen. Dabei war es mir wichtig, den Aufnahmevorgang selbst zu steuern sowie die endgültigen Takes beim Editieren selbst auszuwählen, denn, angesichts der Dichte der Musik, könnte ein Dritter (z. B. ein Tonmeister), der die Musik nicht einstudiert hat, nicht sehr genau die Noten nachvollziehen, um die verschiedenen Takes zu bewerten. Mein Ziel während der Aufnahme war, für jede Stelle mindestens drei bis vier gute Takes zu gewinnen, damit ich später den besten – d. h. den mit der höchsten Präzision und größten musikalischen Überzeugungskraft – auswähle. Um dies zu erreichen, habe ich zwar keine ganzen Werke, aber wohl größere Abschnitte mehrmals durchgespielt (um auch einen natür-



Bsp. 2: *Beethoven-Kommentar*, T 9–12 und T 53–56

lichen Musikfluss zu gewährleisten); nur gelegentlich musste ich kleinere Reparaturtakes aufnehmen. Später beim Editieren habe ich festgestellt, dass das aufgenommene Material tatsächlich mehrere gute Takes für fast jede Stelle enthielt, was einerseits meinem Ziel entsprach, andererseits aber die Entscheidung über das, was auf die CD kommt, in vielen Fällen erschwert hat. Die Entscheidungen sind dann auf sehr feinen Unterschieden und dem eigenen Geschmack basiert, so dass man auch auf dieser Ebene von einer „Interpretation" sprechen könnte.

Die gesamte Erfahrung, die ich durch die Klavierwerke Mahnkopfs über diese Jahre gesammelt habe, hat meine musikalische Entwicklung stark geprägt und ist mir in vielerlei Hinsicht besonders wertvoll. Das Werk Mahnkopfs hat mich in einem ziemlich jungen Alter vor eine neue und große Herausforderung gestellt, deren Bewältigung mich als Pianist weitergebracht und mir die Aufgabe des Interpreten der neuen Musik bewusster gemacht hat. Dadurch habe ich nicht nur mein Repertoire stilistisch erweitern können, sondern auch neue Fähigkeiten entwickelt (wie etwa hochkomplexe Rhythmen zu berechnen und umzusetzen) bzw. bereits vorhandene Fähigkeiten weiter geschärft (wie etwa das polyphonisch ausdifferenzierte Spielen). Indirekt wurde auch meine Herangehensweise zu anderen Bereichen meines Repertoires beeinflusst, und damit habe ich eine breitere Perspektive und ein neues Bewusstsein der Aufführungspraxis gewonnen.

IV

Allegorische und symbolische Musik

Christoph Türcke

„Die Allegorie", sagt Goethe, „verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. – Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe."[1] Keine Frage, wohin Goethe sich mehr geneigt fühlte: zu Symbol und Idee. Die Idee, „das, was immer zur Erscheinung kommt und daher als Gesetz aller Erscheinungen uns entgegentritt" und sich dennoch jeder Formel entzieht, so daß alle Bilder und Töne, die wir dafür finden, es lediglich an- und bedeuten, aber nicht erfassen: das war Goethes Metier. Auch Worte verstand er vorzugsweise als Symbole; die poetischen ohnehin, aber auch die naturwissenschaftlichen. Farbenlehre – was ist das anderes als bedeutende Annäherung an ein Unfaßliches: das Licht? *Nil obscurius luce* (nichts ist dunkler als das Licht). Reines Licht sieht man nicht. Wo wir Licht und kraft des Lichtes sehen, ist es bereits getrübt. Farbe ist nichts als getrübtes Licht oder aufgehelltes Dunkel. Nichts liegt offenkundiger zutage und nichts ist unfaßlicher als das Licht. Idee und Urphänomen fallen hier ineinander. Was man Goethes Pantheismus genannt hat, ist eigentlich nur sein Gespür für das Mysterium im Offenkundigen.

Die Allegorie war für Goethe mindere Kunst. Da wird lediglich Bild, was zuvor schon Begriff war. Und „Begriff ist Summe", etwas Abgeschlossenes, Erstarrtes, während „Idee Resultat von Erfahrung" ist: etwas Lebendiges, Offenes. Die Allegorie ist lediglich der Begriff noch einmal – übersetzt in ein anderes Medium. Und sie wird nur zugänglich durch den Begriff. Als bloßes Bild ist sie unverständlich. Weil sie den Begriff verschließt, den sie darstellt, verschließt sie sich auch demjenigen, der sie ohne Kenntnis des Begriffs anschaut.

Der Goethe-Bewunderer Benjamin hat dennoch eine Lanze für die Allegorie gebrochen. Er deutete den Bild werdenden Begriff als Schrift. Allegorien sind Schriftbilder, so seine Auskunft, allerdings Bilder einer Schrift, die nicht ohne weiteres leserlich ist. Oft gehorcht sie keinem festen alphabetischen oder ideographischen Code. Man muß sich einen solchen selbst zusammenbuchstabieren. Erst dann erschließen sich Allegorien als Botschaften. Es sind Geheimbotschaften.

Benjamins berühmteste allegorische Vorstellung knüpft sich an „ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er

1 Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Sämtliche Werke, Bd. 9, Zürich 1950, S. 639. Weitere Zitate S. 642.

hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm."[2]

Klees Bild zeigt etwas ikonographisch ganz Bekanntes: einen Engel. Engel sind Boten, sprichwörtliche Symbole. Was aber tut Benjamin? Er suggeriert, daß der Engel nicht uns, die Betrachter anstarrt, sondern den wachsenden Trümmerhaufen „der Vergangenheit". Das ist dem Bild ebensowenig zu entnehmen wie daß der Engel „die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen" möchte, und schon gar nicht ist ihm „ein Sturm vom Paradiese her" anzusehen. Dies alles liest Benjamin in das Bild hinein, nachdem er beschlossen hat, es als Allegorie des Fortschritts zu erachten. In der kunstgeschichtlichen Prüfung wäre er damit durchgefallen. Gleichwohl macht er das Bild auf faszinierende Weise zu einer Geheimschrift. Er legt ihm einen Sinn ein, den es von sich aus nicht hat. Aber dieser Sinn ist ihm so affin, daß es sich nicht gegen ihn sperrt. Es wird zu dessen Zufluchtstätte, gewissermaßen zu seinem Reliquiar.

Das *Denkbild*, will sagen, das Bild, worin der Gedanke Unterschlupf sucht, ist für Benjamin derart charakteristisch, daß man nie genau weiß, ob man es mit einem Philosophen oder einem in die Literatur verschlagenen bildenden Künstler zu tun hat. Auch bei Mahnkopf weiß man nicht: Ist er ein in die Musik verschlagener kritischer Theoretiker oder ein Komponist, der seine Botschaften auch in Musik- und Gesellschaftstheorie übersetzt? Jedenfalls hat er nicht von ungefähr ein „*Musik*theater nach Walter Benjamin" mit dem Titel *Angelus Novus* komponiert. Das ist keine Programmusik, aber ein für seine Musik programmatisches Früh-Hauptwerk. Ein Stück zum allegorisierten Klee-Engel, ein Stück über den falschen Fortschritt, das diesem mit einer mal seufzenden und stöhnenden, mal sich in höchste Höhen emporschwingenden Sopranstimme und einem Kammerensemble in immer neuen Wendungen ein „Halt ein" zuzuraunen und zuzurufen scheint. Wer nicht weiß, wovon diese Musik handelt, wird schwer haben, es zu hören, ähnlich wie sich Klees Engel der Fortschritt nicht ansehen läßt, den er für Benjamin darstellt.

Mahnkopfs *Angelus* bewegt sich auf dem Feld einer Musik, die man allegorisch nennen darf. Zu deren Anfängen gehören Lieder ohne Worte und Tondichtungen, die ein Sujet verklanglichen, ohne es musikalisch explizit werden zu lassen. Es ist der Musik wie eine Intarsie eingelegt. Das Eingelegte muß übrigens nicht notwendig ein Plot (*Don Juan*) oder Bild (*Bilder einer Ausstellung*) sein. Es kann sich auch um Zwölftonreihen oder serielle Strukturen handeln, die Mahnkopf nicht fremd sind, sich bei ihm aber weitgehend aufgelöst haben in komplexe Miniaturen, vielleicht in so etwas wie versiegelte thematische Zellkerne.

Allegorische Musik kann sehr verschiedenartige Intarsien haben, aber sie alle tendieren zur Geheimschrift. In den seltensten Fällen sind sie direkt hörbar, aber alles, was erklingt,

2 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Gesammelte Schriften, Bd. I. 2, Frankfurt a. M. 1974, S. 697 f.

ist ihr Klanggehäuse. Wer nicht weiß, was ein Reliquiar ist, steht gewöhnlich einigermaßen ratlos davor. Wer es aber erfährt, dem beginnt es verständlich zu werden als schützende, verbergende, verheißungsvolle Hülle eines Inneren, zu dem vorzudringen sich der Wunsch regt. So verhält es sich auch mit Repulsion und Attraktion des in Musik transfigurierten *Angelus Novus*. Ich kann mich nicht rühmen, ihn wirklich verstanden zu haben. Dazu bin ich wahrscheinlich zu sehr musikalischer Laie. Aber es bleibt nicht aus, daß eine gewisse Vertrautheit mit Benjamins *Angelus* auf den Mahnkopfschen abfärbt. Ein Code, der mir nicht lesbar ist, wird durch Analogie erahnbar. Was ich in diesem Stück jedoch tatsächlich zu hören glaube, ist ein ähnlich impulsives, aphoristisches, abbrechendes und aufbrechendes Nicht-Einstimmen-Wollen, wie es für Mahnkopfs musik- und gesellschaftstheoretische Texte typisch ist.

Doch Mahnkopf ist nicht nur Neinsager. Er will mehr als *Musica negativa*. Aufbrechen heißt für ihn auch zugehen auf andere. Er veranschlagt sich nicht gering, macht große Pläne, denkt sogleich in Zyklen. Aber er läßt auch andere Zeitgenossen gelten. Er schreibt sogar eigens Musik, um zu ihrer Geltung beizutragen. Er hat die *Hommage* regelrecht als Kompositionsform kultiviert, als programmatische Aufnahme von Impulsen verwandter Geister, weit über die Musik hinaus. Er greift damit von der Musik aus die romantische Idee des „Symphilosophierens" auf, auch wenn dahinstehen mag, was an Arbeiten von Daniel Libeskind oder Zaha Hadid hörbar werden kann. Den Geist des Jüdischen Museums zu Berlin etwa wird eine musikalische Hommage kaum anders denn als Intarsie einlagern können. Wer sie kennt, hat freilich die Chance, mehr zu hören. Die musikalische Intarsie ist zwar im Klanggehäuse verschlossen, aber sie erschließt. Um ein Wort Klees zu variieren: Sie gibt nicht Hörbares wieder, aber sie macht hörbar – auch wenn gelegentlich schwer zu sagen ist, was.

Adorno, der überragende Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts, war Benjamin-Schüler. Seine Vorstellung einer „intransigenten" Musik, die jeglichen Wohlklang aufkündigt, so aber gerade dem die Treue hält, was der Wohlklang meint, jedoch in der kulturindustriellen Welt nicht mehr sagen kann: Sie hat sich an Benjamins Allegoriekonzeption gebildet. Von ihr aus erst erschien ihm die avancierte atonale Musik als geheime Spiegelschrift des Wohlklangs, sozusagen als dessen Krebs. Wer heute in kritischer Absicht komponiert, variiert diesen Krebsgang gewöhnlich. Adorno hätte gesagt: Das muß er auch. Von nun an bis zum jüngsten Tage der kapitalistischen Gesellschaft muß Kunst das Glück, dessen Versprechen sie ist (*promesse de bonheur*), in sich versiegeln, damit es dann einer besseren Welt um so unverbrauchter und unverstellter zufallen kann.

Mahnkopf als kritischer Komponist oder komponierender Kritiker, der hinter Adornosche Standards nicht zurückfallen will, hat sich daher zunächst – geradezu programmatisch – als Allegoriker hervorgetan. Aber ist die Allegorie das letzte Wort der Kunstgeschichte? War der Wohlklang, gemessen am Leid, über das er sich erhob, nicht immer schon „falsch"? Ist es zwingend, daß „authentische" Musik ihn unter Verschluß halten muß, solange die bestehende Vergesellschaftungsform andauert?

Von den berechtigten Zweifeln daran ist auch Mahnkopf im letzten Jahrzehnt nicht unberührt geblieben. *humanized void*, eines der wenigen Werke für großes Orchester, die er bisher verfaßt hat, scheint mir eine Wende zu markieren. Hier verschließt die Musik keine Intarsien. Sie öffnet vielmehr die Schleusen ihrer eigenen Geschichte. Sinnierend zieht sie

feine lange Klangfäden, die sich alsbald wie Spinnweben ausnehmen, unter denen sich Vergangenes regt. Musik aus der Zeit des Lieds, der Sonate, der Symphonie wird erahnbar, ohne daß sie eigens erklingt. Ein Schatten des Tristan-Akkords schwebt vorüber. Dann stürzen gewaltige Klangmassen über diese zarte Welt und begraben sie unter sich. Die Assoziation eines Tsunami ist kaum zu vermeiden, auch wenn jeder Versuch unterbleibt, ihn direkt zu simulieren. Der Klangsturz steht aber nicht nur für einbrechende Naturgewalt. Er hat auch einen geschichtlichen Index. Der teilt sich mit, wenn die Klangkaskaden allmählich verebben. Das Überspülte kommt wieder hervor, ohne daß es je wieder wird, was es war. Aber es meldet unbeholfen seinen Wunsch nach Wiederherstellung an.

Dies alles kann man – sogar als Laie – der Musik selbst anhören; man braucht keinen allegorischen Schlüssel dazu. *humanized void* ist ein Gedächtnisstück; nicht so sehr, weil es an Katastrophen erinnert, sondern vor allem, weil es hörbar zu machen sucht, wie Gedächtnis arbeitet – wie es Vergangenes vergegenwärtigt, wie es Fernes nahebringt, ohne daß es seine Ferne verliert. Ferne – das ist nicht nur die versunkene Welt der Vergangenheit; es ist auch die entrückte selige, als deren Anklang sich die vergangene nachträglich gelegentlich darstellen kann. *humanized void* tut einen Schritt über die allegorische Shoah-Musik hinaus. „Anklang" ist nämlich etwas zutiefst Symbolisches. Frei nach Goethe: Etwas Entrücktes ist darin „unendlich wirksam" und bleibt doch „unaussprechlich". Und zur Gedächtnisarbeit gehört auch die Erinnerung daran, daß das Symbol durch die Allegorie keineswegs erledigt ist – nicht einmal in der Musik.

Anmerkungen zu Mahnkopfs Vokalwerk *Mon cœur mis à nu*

Clytus Gottwald

Bei der neuen Vokalmusik nach 1945 stellt sich die Frage, wie lange sie eine neue geblieben ist. Lässt es sich doch nicht leugnen, dass seit der Intervention der Generation Rihm das produktive Interesse an den Funden, welche der Vokalmusik im Zuge der gewaltigen Emanzipationsbewegung der 50er und 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts zugefallen waren, merklich erlahmt ist. Brian Ferneyhoughs *Time and Motion Study III* und Heinz Holligers *Scardanelli* waren Schlusspunkte, die signalisierten, das Terrain sei ausgeschritten. Danach kehrte man mehr oder weniger verschämt zum traditionell Gesungenen zurück. Die aromatischen Titel, die die Komponisten fortan ihren Werken beilegten, sollten weismachen, dass man mit den Vorgängern endgültig gebrochen habe. Dem historisch einigermaßen Gebildeten dürfte geläufig sein, dass schon an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert sich eine jüngere Generation von den als *musici mathematici* verunglimpften Vätern der Ockeghem-Generation absetzte und sich als *musici poetici* einem breiteren, bürgerlichen Publikum empfahl. Aber da in der neueren Zeit sich die Generationswechsel immer hektischer vollziehen, blieb nicht aus, dass sich die modernen *musici poetici* schon sehr bald der Kritik einer neuen Generation stellen mussten – kenntlich an der Wiederentdeckung Adornos, der von den Propheten der neuen Unmittelbarkeit zum alten Eisen geworfen worden war. Auch für dieses Phänomen lässt sich im 16. Jahrhundert ein prominentes Beispiel bemühen: Palestrina, genauer seine drei Messen über die 15. Jahrhundert-Chanson *L'homme armé,* von denen die „große" durch den exzessiven Gebrauch der eigentlich schon abständigen niederländischen Mensurzeichen bei Ockeghem anknüpft. Die dritte Messe, die berühmte *Missa Papae Marcelli*, ist eine kryptische Messe über *L'homme armé*, mit der Palestrina die tridentinischen Konzilsväter hinters Licht führte, ein Akt des subversiven Widerstands.[1] Ernst Bloch fand für diese Anschauungsform den schönen Begriff der Unabgegoltenheit. Für Palestrina waren die komplexen Kompositionstechniken der Niederländer keinesfalls erledigt, weil die darin virulenten Ideen noch nicht ausgeschöpft, von den Nachfolgern zu schnell makuliert worden waren. Von einer ähnlichen Motivierung mag Claus-Steffen Mahnkopf geleitet worden sein, als er, anknüpfend an Ferneyhough, die écriture der Schnebel-Kagel-Zeit noch einmal zu einer letzten Blüte brachte.

Im Blick auf Mahnkopfs *Mon cœur mis à nu* könnte man es sich deshalb einfach machen und das Werk als einen Nachhall, eine réponse auf Ferneyhoughs *Time and Motion Study III* abhandeln. Beide Werke huldigen einem von Mahnkopf so genannten Komplexismus, einer Kompositionsmethode, die der Komplexität der Welt eine ästhetische Komplexität apotropäisch entgegenhält in der Hoffnung, Komplexität zu einem Punkt zu treiben,

1 Clytus Gottwald, *Palestrina: L'homme armé*, in: Musik-Konzepte 86 (= *Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung*), München 1994, S. 43–59.

an dem diese in ihr Gegenteil umschlägt. Die Welt ist komplex, aber die Wahrheit ganz einfach. Solcher Verdacht drängte sich mir schon auf, als ich die Uraufführung des genannten Ferneyhough-Werkes in Donaueschingen 1975 mit der Schola Cantorum vorbereitete. Je höher der Komponist die Komplexität der 16 Vokalpartien schraubte, desto mehr wuchs die Gefahr, dass die einzelnen Aktionen sich gegenseitig auslöschten. Aber das darzustellen, war Ferneyhoughs Absicht. Time und Motion sind Begriffe, mit deren Hilfe sich in der modernen Arbeitswelt Produktionsprozesse beschreiben und damit regulieren lassen. Die individuelle Anstrengung verliert dadurch, dass viele ihr unterworfen sind, den individuellen Charakter. Und eben diesen Sachverhalt rechnete Ferneyhough durch Ästhetisierung kollektiv hoch, Grundübel der verwalteten Welt.

Gleichzeitig aber verfolgt der Komplexismus auch hermetische Ziele, die in der neuen Musik, denkt man an Lachenmann, keineswegs isoliert auftreten. Schon Weberns Musik hat daran ebenso Anteil wie jene des frühen Boulez. Wobei die abweisende Seite des Kunstwerks keineswegs als Strafexpedition gegen ein störrisches Publikum verstanden sein will, sondern Komplement seiner auf sich selbst gerichteten Anstrengungen, seiner Autopoiesis ist. Stockhausen hat diese Autopoiesis als Suche nach Wegen beschrieben, „den Prozess der Entstehung von Musik zu komponieren, statt Musik zu komponieren".[2] Freilich will diese Musik nicht durch Schönheit[3], sondern durch „innere Werte" überzeugen. Aber die Entscheidung für die inneren Werte, so weit sie das Komponieren nach 1945 dominierte, war keine willkürliche. Vielmehr musste Musik, wenn sie denn mit einer sich stürmisch entwickelnden Naturwissenschaft kompatibel bleiben wollte, sich bis zu einem gewissen Grad naturwissenschaftlich verhalten, konnte nicht mehr auf die alten kontemplativen Modelle (Einfall, Form, Expressivität etc.) vertrauen. Boulez war einer der wenigen, der diese Notwendigkeit in ihrer ganzen Dringlichkeit erkannt hatte. Deshalb bemühte er sich lange vor der Gründung des Pariser IRCAM um die Einrichtung eines Max-Planck-Instituts für musikalische Forschung, was aber letztlich an einem Gutachten scheiterte, das die Deutsche Forschungsgemeinschaft bei Werner Heisenberg in Auftrag gegeben hatte. Heisenberg, selbst passabler Pianist, schreckte vor dem Gedanken einer Verwissenschaftlichung der Musik zurück, diese war für ihn nicht mehr als eine Pseudomorphose. Hier erkannte jedoch Pompidou die nicht wiederkehrende Chance, den verlorenen Sohn wieder nach Frankreich zurückzuholen. So kam es zur Gründung des Pariser IRCAM.

Um zu wissen, was ist, muss man wissen, wie es geworden ist. Werke wie jene von Mahnkopf oder Ferneyhough haben eben nicht nur ihre soziale oder philosophische Geschichte, sondern auch (und vielleicht überwiegend) ihre kompositionsspezifische Geschichte. Eine der zentralen Erfahrungen, die Stockhausen im seinerzeitigen NWDR-Studio für elektronische Musik gemacht hatte, war, dass zwischen Klang und Geräusch, zwischen Gesungenem und Gesprochenem physikalisch gesehen nur graduelle, aber keine fundamentalen Unterschiede bestehen. Das konnte als kompositorischer Appell aufgefasst werden, zwischen dem, „was die Mode streng geteilt" hatte, kompositorisch zu vermitteln. In seiner Einführung zu den *Momenten* (1962) hat Stockhausen dieses Programm zusammengefasst: „In der Komposition von Klangmaterial, Sprech- und Singstimmen wird fortgesetzt, was schon

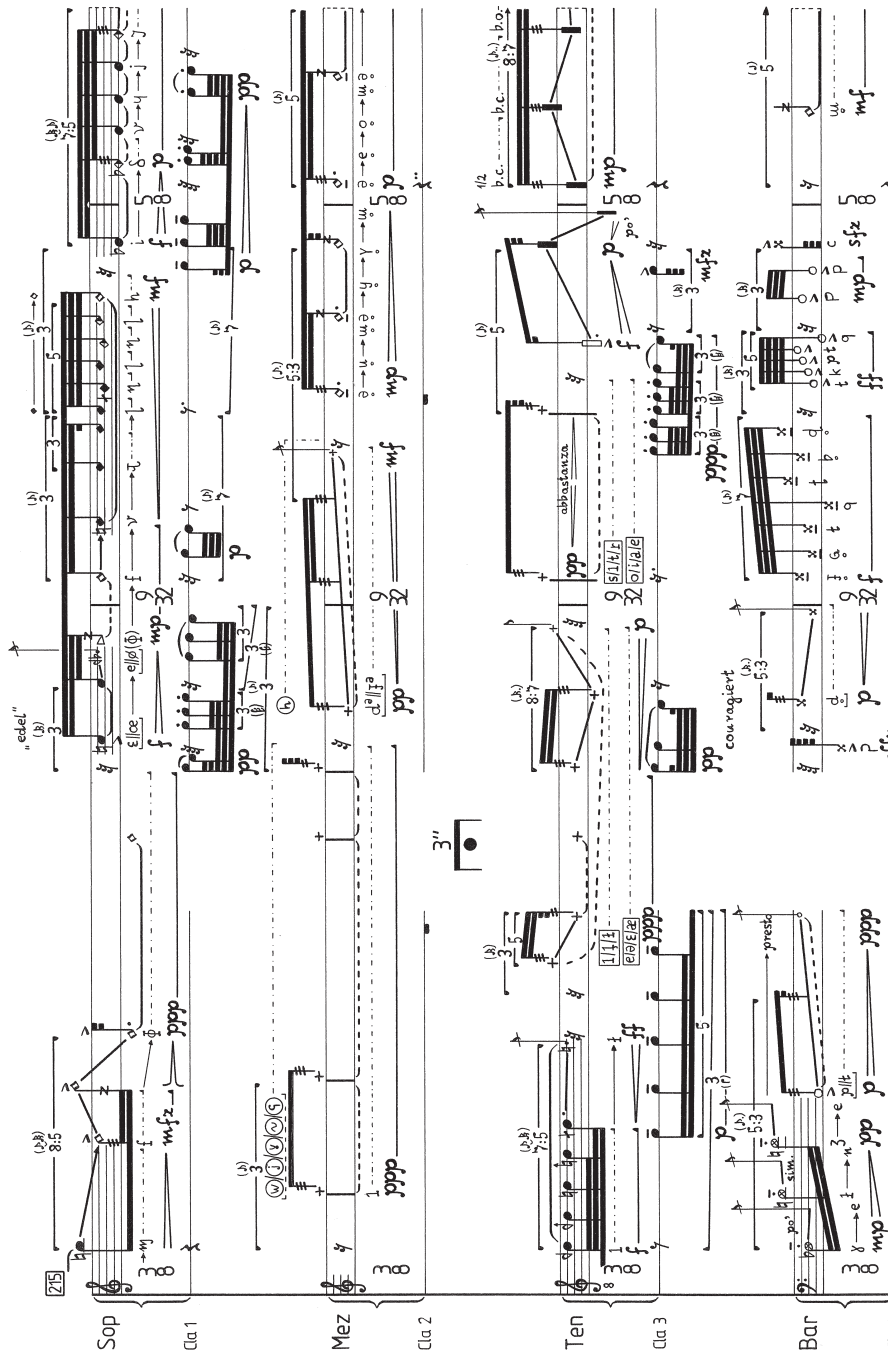
2 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 3, hg. v. Dieter Schnebel, Köln 1971, S. 39.

3 Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Schönheit (in) der Musik*, in: Musik & Ästhetik 14, Heft 55 (2010), S. 5–17.

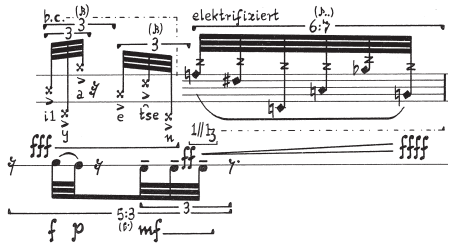
im GESANG DER JÜNGLINGE und im CARRÉ für vier Orchester und Chöre begann: eine Aufhebung des Dualismus zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik, zwischen natürlichen und künstlichen Klangmitteln, zwischen Klang und Geräusch, zwischen Ton und Stille – verbunden mit dem Versuch der Integration und Vermittlung unterschiedlichster Artikulationsmöglichkeiten."[4] Dieses Programm postulierte nicht allein die Gleichberechtigung von Instrumental- und Vokalmusik, legte auch den Grund für den damals einsetzenden beispiellosen Emanzipationsschub, der die Vokalmusik ergriffen hatte und der bis in die hier zur Debatte stehende Komposition von Mahnkopf nachzittert. Stockhausen hatte seine Position als monistische definiert, wobei er seinen Monismus erkenntnistheoretisch verstand, weil er sich gleichzeitig andere Möglichkeiten der Interpretation offen hielt. Die kompositorische Vermittlung zwischen Gesungenem und Gespieltem, zwischen Natürlichem und Künstlichem hat Stockhausen nach *Carré* insofern weiter getrieben, als er in den MOMENTEN den Sängerinnen und Sängern selbst kleine Schlaginstrumente in die Hand drückte, um so den Vermittlungsprozess von einem akustischen zu einem körperlichen zu machen. Das ist keine theoretische Annahme. Da ich beim Studium von Ferneyhoughs *Time and Motion* alle diese instrumental-vokalen Simultanprozesse erlernen musste, um sie demonstrieren zu können, machte ich bald die Erfahrung, einen vokalen Glottisschlag und den Schlag auf ein Bongo als akustische Einheit zu identifizieren. Aber manchmal kam es mir vor, als hätte ich nicht eine weitere Möglichkeit eines vokal-instrumentalen Mischklangs entdeckt, sondern eine prähistorische Technik, wie sie heute noch an afrikanischer Trommelmusik beobachtet werden kann: das Instrument als verlängerter Kehlkopf.

Mahnkopf hat in seinem Stück (Bsp. 1) jedem Sänger, jeder Sängerin ein paar Claves zugeteilt, die sowohl autonom, als Eigenklang, als auch als Modulation des Vokalklangs eingesetzt werden. Die drei verschiedenen Tonhöhen, die der Komponist beim Gebrauch der Claves vorschreibt, werden durch verschiedene Anschlagsformen erzeugt (Spitze, Mitte und „am Griff"). Der Klang der Claves ist es auch, der über das ganze Stück festgehalten wird als eine Art Background, der in seiner Invarianz eine formale Funktion erfüllt. Gegen diese Funktion spricht auch nicht, dass der Rhythmus, in dem die Claves intonieren, keineswegs wie im Jazz ein kontinuierlicher ist. Die Kontinuität resultiert einzig aus der Gleichförmigkeit des Klanges. Die Großform des Werkes konstituiert sich aus 15 Einzelsätzen, deren Grenzen durch den Wechsel der Besetzung angezeigt werden, ein verhältnismäßig einfaches Verfahren, das in der Chorus-Praxis der Jazzmusik eine auffällige Parallele besitzt. Und wie im Jazz hat auch jeder der vier Sänger-Solisten seinen Solo-Chorus, vulgo: seine Kadenz (Tenor T 30–44, Mezzo T 61–70, Sopran T 150–164, Bariton T 181–194). In den restlichen Sätzen, Mahnkopf nennt sie Mini-Madrigale, werden die übrigen Besetzungsmöglichkeiten durchgespielt. Der letzte Satz ist ein Tutti.

4 Stockhausen, *Texte zur Musik* (Anm. 2), S. 31.



Bsp. 1: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mon cœur mis à nu*, T 215 f.



Bsp. 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *Mon cœur mis à nu*, T 217 (Bariton-Partie; oberes System vokale, unteres System instrumentale Aktionen [Claves])

Die Schwierigkeiten, die sich einer Analyse des Werkes entgegenstellen, sind beträchtlich. Allein dadurch, dass distinkte Tonhöhen selten auftreten und, wo sie auftreten, durch zusätzliche Notationsangaben (wie überhaucht oder eingesaugt gesungen) moduliert werden, verlieren sie ihre Messbarkeit. Die absoluten Tonhöhen werden so aus dem objektiven Bereich in den subjektiven Bereich der Interpretation delegiert. Hinzu kommt, dass durch den Gebrauch verschiedener phonetischer Zeichen eine weitere Verschiebung vom Ton zum Klang stattfindet. Treten dann noch Frikative oder Plosive als weitere Artikulationsschicht hinzu, verliert der Ton seine in der klassischen Musik geläufige Qualität, wird zu einer Funktion eines mehr oder weniger umgrenzten Klangfeldes. Auch die Rhythmik steht ganz in diesem funktionalen Verhältnis zum Klangfeld. Da, wo die rhythmische Komplexität die Grenzen des Messbaren überschreitet, werden Rhythmen nur noch geschätzt (Bsp. 2). Sie wären in der notierten Form nur als elektronisch generierte Impulsfolge zu realisieren. Solche Rückübersetzungen aus der elektronischen in die vokale Praxis haben selbstverständlich ihren Preis. Damit ist nicht gemeint, dass solcherweise eine Verapparatlichung des Bewusstseins verlangt würde. Aber die Gefahr einer Verdrängung von Interpretation durch die nackte Übersetzung des Notentextes ist nicht von der Hand zu weisen. Gewiss, Interpretation setzt die Übersetzung des Notentextes voraus. Aber im gewissen Sinne will Interpretation die Befreiung vom Text. Dieser muss so weit internalisiert werden, dass er die Interpreten an der Interpretation nicht mehr hindert. Mahnkopf dürfte während der Komposition auf diesen Defekt gestoßen sein. Wie anders wäre zu erklären, dass er den einzelnen Aktionen eine Fülle von Regieanweisungen hinzugefügt hat, etwa „nonchalant", „willensstark", „flatterhaft", „böse", „katzenhaft", „schüchtern" usw. Damit wird mimetisch jene Freiheit nachgeholt, die in der Rigorosität des Notentextes verloren gegangen ist. Denn „nonchalant" als Vortragsbezeichnung schließt auch eine gewisse Nonchalance gegenüber dem Notentext ein. Hinter der Schicht phonetisch aufgelöster Zeichen verbirgt sich ein realer Text, bestehend aus Fragmenten aus Baudelaires Tagebüchern. Mahnkopf benutzte diese Texte in der originalen (französischen) Fassung, die den Fundus abgab für das in der Komposition verwendete phonetische Material. Bisweilen gerinnt dieses phonetische Material zu realem Französisch, etwa in den T 195 ff. Allerdings wird solche Semantik sofort wieder aufgehoben durch die Aktionen der übrigen Stimmen.

Es könnte reizvoll sein, Mahnkopfs Werk vor dem Hintergrund seiner theoretischen Schriften, zumal jener vortrefflichen des Wagner-Buches zu hören und zu lesen.[5] In Sonderheit Mahnkopfs eigener Aufsatz über Wagners *Philosophie des Eros* ist insofern bedeutsam, als er den Verlust des Eros in der nach-Wagnerischen Musik protokolliert.[6] Ausgehend vom *Tristan* und seiner Synthese von Eros und Thanatos, konstatiert er an den folgenden Opernsujets eine progredierende Abkehr von diesem Programm. Die Serie von Werken, die er zum Beweis seiner These aufbietet, beginnt mit der *Salome* und endet bei den „*Mädchen mit den Schwefelhölzern*: Lachenmanns Werk ist geradezu eines der Abwesenheit von Liebe".[7] Dabei wurde, so Mahnkopf, die von Monteverdi eingeführte Kategorie der Empfindung durch Wagner zu einer Kategorie des Erlebens weiter gedacht: „so entwickelt Wagner peu à peu (über *Walküre*, *Tristan*, dritten *Siegfried*-Akt, *Götterdämmerung* und zweiten *Parsifal*-Akt) eine Sprache der Psyche, die der ganzen Tonalität mächtig ist und in einen formalen Kosmos eingebunden wird. In den expressionistischen Exzessen – Isoldes Zorn im ersten Akt, der Gefühlsdissoziation unmittelbar nach dem Liebestrank, Tristans Fieberwahn, Siegfrieds Begegnung mit der ersten Frau, Brünnhildes Anklage im zweiten Akt der *Götterdämmerung* – folgt die Musik so hautnah dem Erleben in Zeit und Energie, wie es die Wiener Schule kaum sicherer vermochte, auch wenn ihr die neuen Akkord-Klänge des ‚Unerhörten' (Bloch) zufielen."[8] Nun wäre es simpel, wollte man Mahnkopfs Beobachtung mit dem Hinweis auf die Unübersteigbarkeit der Wagnerschen Lösungen begründen. Vielmehr schlug sich in der allmählichen Abkehr von dem Eros-Thanatos-Modell ein Gesellschaftliches nieder. Das Verhältnis Mann-Frau war beim besten Willen nicht mehr unter dem Aspekt von Erlösung, sondern nur noch unter der Fuchtel des Konflikts zu sehen (*Wozzeck, Lulu, Die Soldaten*). Die Liebe degenerierte in unseren Tagen allmählich zur „Beziehungskiste", zum One-Night-Stand und manövrierte sich dadurch in die Nähe der Prostitution (*Lulu*). Film, Fernsehen und Regenbogenpresse besorgen heute die soziale und ästhetische Aufarbeitung, selbst der Tod ist nicht mehr das, was er einmal war. Und wenn Mahnkopf an Lachenmanns Oper die Absenz von Liebe beobachtet, so könnte das mit Lachenmanns Verweigerungs-Ästhetik zusammenhängen. Es lohnt sich nicht mehr, die Liebe zum Thema zu machen, wo heute fast jede Woche der letale Ausgang eines Eifersuchtsdramas kolportiert wird.

An Mahnkopfs Wagner-Text fällt auf, dass er die *Sprache der Psyche* mit der Tonalität zusammendenkt, so als sei nur die Tonalität einer solchen Wirkung fähig. Für diese Beobachtung spricht, dass mit der Aufgabe der Tonalität auch die Entkoppelung von Eros und Thanatos Hand in Hand ging. Mahnkopf sagt: „wer avancierter als Wagner sein wollte, musste zwangsläufig mit der Tonalität brechen."[9] Was nach sich zog, dass man den Eros der Operette überließ. Olivier Messiaen ist wohl der letzte gewesen, der das Eros-Thanatos-Modell noch einmal zur Sprache gebracht hat. Sein *Harawi* für Sopran und Klavier hat den

5 *Richard Wagner, Konstrukteur der Moderne* (= Musik & Ästhetik Sonderband), hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Stuttgart 1999.

6 A. a. O., S. 67–82.

7 A. a. O., S. 75.

8 A. a. O.

9 A. a. O., S. 125.

Untertitel *Chant d'amour et de mort.* Die *Cinq Rechants* beziehen sich direkt auf den Tristan-Mythos, während die *Turangalîla-Symphonie* einen handfesten Beweis für die von Mahnkopf exponierte These eines Zusammenhangs von Liebe und Tonalität liefert. Während die schnellen Sätze auf rhythmische Vitalität bauen, kippt im *Jardin du sommeil d'amour* die Musik in eine Tonalität zurück, die eine Berührung mit Hollywood-Anklängen nicht scheut. Als ich Boulez fragte, ob er die *Turangalîla-Symphonie* schon dirigiert habe, antwortete er kurz: „Nur die schnellen Sätze!" Dabei klagen Stücke wie der *Jardin du sommeil d'amour* mit ihrer *Musique de bordel* (Boulez) den Verlust von *amour* ebenso ein, wie, was die Kritik von Boulez zu Recht festhält, die kulturindustrielle Verhunzung der Liebe zum Geschäft.

Scheint Messiaen die Thesen von Mahnkopf zu bestätigen, so wäre doch Vorsicht geboten beim Versuch, diese zu verallgemeinern. Denn Liebe und Tod waren auch in der Oper vor Wagner häufig traktierte Themen. Sogar die Idee einer Oper ohne Frauen, wie sie im *Parsifal,* sieht man ab von der Figur der Kundry, exponiert wurde, hatte ihre Vorläufer, man denke nur an Méhuls *Joseph* (1807). Auch Aubers *La Muette de Portici,* eine Oper, die Wagner geschätzt hat, könnte mit gewissen Einschränkungen dafür reklamiert werden. Wagners Idee einer Liebe, deren Telos der Tod ist, blieb im 19. Jahrhundert einigermaßen singulär, erfuhr erst durch die *Tristan*-Musik ihre ungeheure gesellschaftliche Resonanz. Damit ist natürlich Mahnkopfs These einer Allianz von Liebe und Tonalität nicht erledigt. Auffällig ist, dass Liebeslieder in der neuen Musik sehr dünn gesät sind. Und zuweilen drängt sich der Eindruck auf, manche Komponisten hätten das Thema Liebe sehr sorgsam ausgespart, weil es in den großen Menschheitsentwürfen als privater Rest störend wirken konnte, etwa in Schönbergs *Moses und Aron*, auch in Nonos *Intolleranza.* Allerdings finden sich gerade in Nonos Musik trotz aller politisch-revolutionärer Ausrichtung Liebeslieder sehr privaten Zuschnitts, etwa das *Liebeslied* von 1954, das er für Nuria Schönberg, seine spätere Frau, schrieb, oder das zärtliche *Ha venido,* das er seiner Tochter Silvia zugeeignet hatte. Zwar kehrt Nono in diesen Stücken nicht zur Tonalität zurück, erfindet jedoch so etwas wie eine Meta-Tonalität, die sich nicht in den Tonhöhen, sondern in der Besetzung Solo-Sopran und sechsstimmigen Sopranchor niederschlägt. Der Klang der Frauenstimmen glättet die Kanten der kompositorischen Faktur, ebnet sie zu harmonischen Feldern ein, die durchaus „tonal" aufgefasst werden können. Die genannte Besetzung kehrt auch in den Werken wie den *Canciones a Guiomar* wieder und wurde mit steigender Intensität und steigenden Höhenlagen in den späteren Werken wie *Diario polacco II* eingesetzt. Ihre erotischen Konnotationen sind kaum zu überhören. Henzes Oper *Elegie für junge Liebende* zog den Vorwurf, Kitsch zu sein, massiv auf sich. Doch hat Henze, der mit Wagner durchaus vertraut ist[10], noch einmal eine psychologische Bestimmung der Harmonik in einer völlig veränderten musikalischen Umwelt herbeihexen wollen, was möglicherweise die gesellschaftliche Wahrheit in weit stärkerem Maße für sich hatte, als es seinerzeit erkannt wurde.

Ist es Mahnkopfs Verdienst, auf dieses merkwürdige Defizit der neuen Musik aufmerksam gemacht zu haben, so kann nicht übersehen werden, dass auch sein eigenes Stück *Mon cœur* davon betroffen ist. Und bei Licht besehen leiden mehr Werke unter dieser erotischen Sprachlosigkeit, als zu vermuten wäre. Natürlich bedürfte es einer gründlicheren Untersu-

10 Man vergleiche seine Instrumentierung der Wesendonck-Lieder und seinen *Tristan.*

chung, wollte man zu diesem Phänomen Plausibleres sagen, als in diesem Rahmen möglich ist. Ich habe während meiner musikalischen Praxis Hunderte von Partituren gesehen, geprüft und begutachtet. Und gelegentlich stieß ich auch auf Exemplare, in denen Widmungen an die Frau, Geliebte oder Freundin eingetragen waren. Dabei beschlich mich immer wieder ein Gefühl von Uneigentlichkeit, so als wollte der Komponist mir signalisieren, es käme beim Lesen mehr auf die Einfühlung in die konkrete persönliche Situation des Komponisten an als auf die Objektivität des Notentextes. Schon bei Hegel liest sich das so: „Zugleich aber hat die romantische Liebe auch ihre Schranken. Was nämlich ihrem Inhalt abgeht, ist die an und für sich seiende Allgemeinheit. Sie ist nur die persönliche Empfindung des einzelnen Subjekts, die sich nicht mit ewigen Interessen und dem objektiven Gehalt des menschlichen Daseins, … sondern nur mit dem eigenen Selbst erfüllt zeigt, das die Empfindung, widergespiegelt von einem anderen Selbst, zurück empfangen will."[11] Dabei wäre es ein Irrtum, wollte man aus dieser Absenz von Eros auf das Sexualleben der Autoren schließen. Da ich die meisten dieser Komponisten sehr genau kannte und kenne, bin ich nicht auf einen solchen Gedanken verfallen. Aber zu prüfen wäre, ob nicht der „partikularistische Eros" doch ein allgemeines Interesse reklamieren könnte, denn seine Wirkung muss nicht auf solche Partikularität beschränkt bleiben, kann sich doch auf „politische Zwecke, Vaterland, Pflichten des Berufs, des Standes, der Freiheit, der Religiosität" (Hegel) erstrecken. Eben diese potentielle Allgemeinheit ist es, deren Symbole die Kunst zu ihrem Inhalt machte. Hegel möchte jedoch die Liebe, damit alles seine Ordnung habe, auf Familie und Ehe beschränkt wissen, um ihr die wirkungslose Partikularität umso erfolgreicher vorwerfen zu können. Aber das erklärt nicht den offenkundigen Befund, dass das Thema Eros in der neuen Musik ein solches Aschenputtel-Dasein führte.

Die Frage könnte gestellt werden, welche Funktion man Werken wie dem besprochenen im Blick auf eine zukünftige Entwicklung nicht nur der Vokalmusik zumisst. Schon oben wurde die Aufmerksamkeit auf Palestrina und seine große *Missa super L'homme armé* gelenkt. Auch dieses Werk wollte die ungeheure Komplexität der Mensuralmusik noch einmal zu einer finalen Synthese bringen. Es kann hier nicht der Ort sein, jemandem, der nur eine bescheidene Kenntnis von Mensuralnotation hat, diese Komplexität zu erklären. Nur so viel: Das Mensurzeichen, das einer Stimme vorangestellt wurde, regierte nicht nur den Zeitverlauf (zwei- oder dreizeitig), sondern griff auch in die Wertigkeit der Dauern der einzelnen Noten ein. Hinzu kamen die Dauernmodifikationen, die einzelnen Noten in der perfekten Mensur zuwuchsen (eine Semibrevis konnte in einer bestimmten Konstellation mit einer benachbarten Semibrevis eine *perfectio* bilden, also eine andere Dauer annehmen). Im 15. Jahrhundert durchdrangen sich mittelalterliche und Renaissance-orientierte Denkweisen. In der Theologie der Zeit herrschte ziemlich unangefochten die scholastische Tradition. Immer noch wurden die Predigten und exegetischen Texte von Hieronymus, Gregorius, Augustinus oder Ambrosius wiedergekäut, wobei sich die zeitgenössischen Eigenleistungen auf Glossen und Kommentare beschränkten. Gelegentlich verlor sich die Theologie in dogmatische Teilprobleme, ja sogar in absurde Spitzfindigkeiten, was schon im 14. Jahrhundert eine laizistische Gegenbewegung provozierte, die Mystik. Offiziell herrschte also so etwas,

11 Georg Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. II (= Werke in 20 Bänden, Bd. 14, Theorie Werkausgabe Suhrkamp), Frankfurt a. M. 1970, S. 188.

was man das Zeitalter des Kommentars nennen könnte. Und die Musik, da sie mit der Theologie auf Gedeih und Verderb verschwistert war, konnte dem offiziellen Unwesen des Kommentars nicht entrinnen. Deshalb waren ihre sinfonischen Hauptprodukte, die Messen, Kommentare zu Choralvorlagen oder weltlichen Chansons (vgl. die Josquin-Messen *Gaudeamus, Fortuna desperata* oder *L'homme armé sexti toni)*. Den Komponisten der Ockeghem-Josquin-Zeit blieb angesichts solcher Beengtheit nur die Möglichkeit, die innere Komplexität ihrer Musik zu steigern. Immerhin konnten sie durch die Wahl weltlicher Melodievorlagen der Musik eine gewisse Öffnung verschaffen.

Das Tridentinische Konzil hat dann dieses Loch zu stopfen versucht. Aber das war nicht besonders wirkungsvoll, da die Musik, beflügelt durch Reformation und Renaissance, die kopernikanische Wende in ihrer kontemplativen Komplexität selbst ausbrütete. Diese Entwicklung könnte als Modell genommen werden für das, was sich gegenwärtig in der neuen Musik zuträgt. Schon 1958 erkannte György Ligeti: „Für die nächste Generation, die schon in der Atmosphäre der Neuen Musik aufgewachsen war, wurde der Raum immer enger und bedrückender. Die Eroberung war von den Alten schon vollzogen worden. Nun folgte das Alltagsleben. Auf den vorerst noch unbefahrenen Wegen erschienen Wegweiser. Der Urwald wurde gerodet und friedlich besiedelt. Die anfangs noch beißenden Harmonien und Rhythmen verloren ihren Biss durch das Verzehren allzu lang gekochter Speisen. Das Schockierende der früheren Wagnisse wurde leicht bekömmlich und büßte somit die Kraft des Schocks, also sich selbst ein. Das war das Zeitalter der etablierten Neuen Musik, die sogar in Abonnementskonzerten zu konsumieren war."[12] Damit sind schon alle Parameter beschrieben, die man auch an der Musik der Niederländer beobachten kann. Der Beengtheit durch die theologische Kommentar-Praxis entspricht in der neuen Musik die Beengtheit durch das Schönberg-Boulez-Paradigma. Freilich war die Revolution der Väter und Großväter kein bloßer Willkürakt, sondern Befreiung aus dem spätromantischen Korsett. Aber das neue Paradigma[13] wandelte sich schon in den 70er Jahren zu einer, wie Ligeti schrieb, „etablierten Neuen Musik". Man konnte zwar das Paradigma nach allen Richtungen hin ausbauen, aber es war nicht mehr zu übersteigen. Alle Neuerungen, welche die Komponisten ersonnen, fanden sich bereits durch das Paradigma virtuell vorgezeichnet. So trat die Neue Musik in eine Phase des Kommentars ein. Man kommentierte Nono und Boulez, oder man überschrieb deren Musik im Sinne eines Palimpsests. Um mit der sich stürmisch entwickelnden Naturwissenschaft kompatibel zu bleiben, steigerten die Komponisten die Komplexität ihrer Musik dramatisch. Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollzog sich eine vergleichbare Steigerung der immanenten Struktur der Musik. Aber Gesualdos Chromatik spielte sich immer noch im alten modalen Paradigma ab. Dennoch waren solche Anstrengungen nicht vergeblich. Vielmehr fühlten Gesualdo und Cipriano de Rore das Neue, das Andere, ohne es ergreifen zu können. Aber Monteverdis Revolution lag, auch das ein Lieblingsbegriff von Ligeti, in der Luft.

Mahnkopfs Einlassung zu der merkwürdigen Absenz der Liebe in der musikalischen Hochkultur der Neuzeit könnte die Anregung abgeben, sich nochmals mit Freud zu befas-

12 György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, hier Bd. 1, S. 80.

13 Vgl. dazu Thomas Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a. M. 1976.

sen. Freud gesteht zwar zu, dass die Liebe zu den Grundlagen der Kultur zu zählen sei[14], schränkt das jedoch dadurch ein, dass daraus nicht auf ein konfliktfreies Verhältnis zwischen Liebe und Kultur geschlossen werden darf. Eros und Ananke (ἀνάγκη) waren zwar die Eltern der menschlichen Kultur[15] dadurch, dass die Menschen Gemeinschaften bildeten, die der Ananke in Gestalt der Natur entgegengesetzt waren. Aber schon an den primitiven Gemeinschaftsbildungen lässt sich erkennen, dass Eros nicht gleich Eros ist. Als sexuelle Erotik zielt sie zwar auch auf Gemeinschaftsbildung, aber diese bleibt auf die Familie beschränkt. Die Bildung größerer Gemeinschaften wird nur dadurch ermöglicht, dass die auf ein Liebesobjekt gerichtete Liebe nun auch Fremdes mit einschließt, das heißt: den zielgerichteten Trieb in eine zielgehemmte Regung verwandelt. „Die genitale Liebe führt zu neuen Familienbildungen, die zielgehemmte zu Freundschaften."[16] Auf diese Weise verliert das Verhältnis von Liebe und Kultur seine Eindeutigkeit. „Einerseits widersetzt sich die Liebe den Interessen der Kultur, andererseits bedroht die Kultur die Liebe mit empfindlichen Einschränkungen."[17] Zu solchen Einschränkungen zählt in erster Linie das Inzestverbot. Der Versuch, solche Widersprüche aufzulösen, führt Freud notwendigerweise zu Erkenntnissen, die seinen Intentionen zuwiderlaufen. Dass Frauen die Interessen des Sexuallebens und der Familie vertreten, die Männer dagegen für die Kultur zuständig seien[18], schleppt das alte Klischee weiter, dass der Mann in den Beruf, die Frau an den Herd und zu den Kindern gehört, ein Zustand, der immer wieder die Neurosen erzeugt, die die Psychoanalyse therapieren will. „Da der Mensch nicht über unbegrenzte Quantitäten psychischer Energie verfügt, muss er seine Aufgaben durch zweckmäßige Verteilung der Libido erledigen. Was er für kulturelle Zwecke verbraucht, entzieht er großenteils den Frauen und dem Sexualleben: das beständige Zusammensein mit Männern, seine Abhängigkeit von den Beziehungen zu ihnen entfremden ihn sogar seinen Aufgaben als Ehemann und Vater. So sieht sich die Frau durch die Ansprüche der Kultur in den Hintergrund gedrängt und tritt zu ihr in ein feindliches Verhältnis."[19]

Widersprüche der beschriebenen Art waren es, welche schon in der Frühzeit die Psychoanalyse in verschiedene Denominationen auseinanderfallen ließen. Die klassischen Richtungen (Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung) haben besonders nach dem zweiten Weltkrieg eine weitere Zersplitterung hinnehmen müssen (B. Bettelmann, W. Reich u. v. a.), so dass sich schon die Frage nach ihrer wissenschaftlichen Relevanz aufdrängte.[20] Freilich gründet ein solch prekärer Befund in der Ungreifbarkeit des psychoanalytischen Objekts, des Unbewussten. Dennoch wurde in den Humanwissenschaften immer wieder, wenn auch punktuell, auf Freud zurückgegriffen, ohne seine Konzeption als Ganzes zu unterschreiben. Gerade in der Musik, in der sich Bewusstes und Unbewusstes, Ratio und Fantasie unlösbar verschlingen, vermag die eine oder andere psychoanalytische Erkenntnis zur Erhellung

14 Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Das Unbehagen in der Kultur*, Köln 2010, S. 214.

15 A. a. O.

16 A. a. O., S. 215.

17 A. a. O., S. 216.

18 A. a. O.

19 A. a. O.

20 Z. B. Hans-Jürgen Möller, *Psychoanalyse – erklärende Wissenschaft oder Deutungskunst?*, München 1978.

beizutragen. So kann, um bei Freud zu bleiben, das Unbehagen in der Kultur auch in der kulturellen Unterdrückung der Frau gründen, die Freud noch, auf halbem Wege stehen bleibend, als natürliche erklärte, ohne sie humanwissenschaftlich zu kritisieren. Ein Modellfall dafür ist Gustav Mahlers anlässlich seiner Verlobung mit Alma geäußerte Erwartung, dass die Braut nun ihre kompositorischen Ambitionen zurückstelle. Die Vorstellung eines komponierenden Ehepaares war mit dem bürgerlichen Ehekodex unvereinbar. Das hat jedoch Mahler nicht davon abgehalten, Alma immer wieder seiner Liebe auch kompositorisch zu versichern. Dieter Schnebel hat die Geschichte in einem schönen Aufsatz thematisiert.[21] Auch auf Schumanns Ehe mit Clara trifft solches zu. Auch er forderte von seiner Frau, ihre Karriere zu Gunsten ihrer häuslichen Pflichten zurückzustellen.[22] Im Verhältnis von Mann und Frau stellt sich aber immer wieder das Problem, dass sexuelle Kontakte nur dann möglich sind, wenn es der Beruf des Mannes zulässt. In einem Gedicht aus der späten Zeit hat Gottfried Benn diese Situation in zwei Zeilen komprimiert: „Ausdruckskrisen und Anfälle von Erotik: das ist der Mensch von heute".[23] Unter den kulturellen Zwängen der Lebenswelt kann Erotik nur noch prä-pathologisch, anfallweise stattfinden. Freud ist die Antwort auf dieses Problem schuldig geblieben: „Uns aber fehlt die Einsicht in die Notwendigkeit, welche die Kultur auf diesen Weg drängt und ihre Gegnerschaft zur Sexualität begründet. Es muss sich um einen, von uns noch nicht entdeckten Faktor handeln."[24] Das nachzuholen, stößt auf die Schwierigkeit, dass der von Freud noch selbstverständlich gehandelte Kulturbegriff schon zu seinen Zeiten seine Selbstverständlichkeit verloren hatte.[25] Heute hat er sich in den der Kulturanthropologie und in den der Kulturphilosophie ausdifferenziert. Ob das die Lösung erleichtert, wird sich in der Zukunft zeigen.

21 Dieter Schnebel, *Alma-Musik. Gedanken zu Mahlers Liebes-Sinfonik*, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hg. v. Cordula Heymann-Wenzel u. Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 352–363.

22 Peter Gülke, *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien 2010, S.80–84.

23 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hg. v. Dieter Wellershoff, Stuttgart 1977, hier Bd. 3, S. 246.

24 Freud, *Totem und Tabu* (Anm. 14), S. 221.

25 Georg Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in: ders., *Philosophische Kultur*, Potsdam 1923, S. 236–267.

Die nichtprogrammierbare Strukturqualität des Schöpferischen
Notiz zur Diskussion „Musik, Ästhetik, Digitalisierung“

Ferdinand Zehentreiter

Auseinandersetzungen zwischen Vertretern der neuen Musik gelten gemeinhin als wenig zugänglich oder attraktiv für den normalen Musikfreund: zu viel Spezialistentum, zu viel Fachjargon, und letztlich – ziehen nicht alle Beteiligten am selben Strang, im Versuch einander zu übertreffen mit intellektuellen Rechthabereien? Wird Frau musica dabei nicht nur für den jeweils eigenen Standpunkt einvernommen, statt sie wirklich selbst zu Worte kommen zu lassen? Sicherlich ist der Diskurs innerhalb der Neue Musik-Szene von derlei nicht immer frei. Aber bei aller Spezialisierung, die sie fordert – wer hier unvoreingenommen zuhört, wird bald merken, dass dabei auch immer wieder die zentralen Fragen gestellt werden, die die Künstler seit der Ausbildung einer autonomen Kunst-Musik beschäftigen. Ein fast dramatisches Beispiel dafür stellt die Kontroverse mit dem Titel „Musik, Ästhetik, Digitalisierung“ dar.[1] Denn hier geht es nicht nur darum, welchen Erfordernissen das musikalische Werk der Gegenwart zu entsprechen hat, sondern um die Zukunft des Werkes, ja mehr noch: des geistigen Ausdrucks als solchem – angesichts der heutigen und künftigen Möglichkeiten der Digitalisierung. Geführt wird die Debatte zwischen dem Philosophen Harry Lehmann und den Komponisten Johannes Kreidler sowie Claus-Steffen Mahnkopf. Dabei liegt die originäre Konfliktlinie zwischen Kreidler und Mahnkopf, Lehmanns Beiträge stellen nur relativ musikferne, um nicht zu sagen naive Systematisierungsversuche der ästhetischen Prämissen Kreidlers und verwandter Komponisten dar. Dass der eine oder andere Beitrag der Beteiligten schon in der Zeitschrift *MusikTexte* erschienen ist, ändert nichts an der Relevanz des Bandes. Niemand, den das Verhältnis von künstlicher Intelligenz und geistiger Produktion beschäftigt, wird an ihm vorbeikommen, da es hier wirklich zur Sache geht – was auch heißt: mit ungeheuerem Engagement und Temperament. Obgleich Mahnkopf und Kreidler naturgemäß aus der Perspektive ihrer jeweiligen Produktionslinie argumentieren, entwickeln sie dabei exemplarische Positionen. Modellhaft entwerfen sie polare Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens heute und seiner Zukunft. Dabei kommen sie spiralförmig zum Kern der Streitsache. Die Digitalisierung bietet, so Kreidler, zunächst die Möglichkeit für den Komponisten, sich unabhängig zu machen von einem Verleger. Mahnkopf gibt zu bedenken, dass dieser nicht nur Musik auf Papier verbreitet, sondern gleichzeitig auch als Partner des Künstlers für diesen vielfach hilfreich sein kann. Richtig ernst wird der Konflikt angesichts der Kreidlerschen Phantasie von musikalischen Aufführungen ohne Musiker. Aufgrund der computertechnischen Möglichkeit, jeden beliebigen Klang zu sampeln, könnten die Noten auch digital realisiert werden und die Resultate einfach aus Lautsprechern tönen. Der Musikfreund sei nebenbei darauf hingewiesen, dass

1 Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

solche Vorstellungen künftig durchaus nicht auf den Bereich der neuen Musik beschränkt bleiben werden. Auf die schöne, neue Möglichkeit, Liszts h-moll-Sonate ohne Star-Kosten mit Fehlerquote Null zu hören, darf er sich schon mal einrichten. Mahnkopf dreht sich hier der Magen um. Er verweist darauf, dass eine musikalische Aufführung nicht aufgeht in der klanglichen Realisierung von Zeichenfolgen. Auch heutige Komponisten bedürfen des Interpreten, der die Musik über das explizit Bezeichnete hinaus zum Leben erweckt. Dafür nennt er vier elementare Dimensionen: eine hermeneutische – da es darum geht, den zwischen den Noten bestehenden musikalischen Sinn zu verstehen –, eine mimetische – da dieser Sinn zu entfalten ist in den nicht bezeichneten agogischen Feinheiten eines musikalischen Verlaufs –, eine performative – da der Musiker im konkreten Gang der Aufführung immer auch reagiert auf das zuvor Gespielte, im Übrigen teilt er sich dabei rhetorisch seinem Publikum mit –, schließlich: eine räumliche – die Körper der Instrumente strahlen ihren Klang anders ab als Lautsprecher. Es ist doch interessant, dass ein als konstruktivistischer Radikalinski verschriener Komponist wie Mahnkopf, dessen Partituren überquellen von technischen Angaben, dieses scheinbar so traditionelle Interpretationsmodell vertritt – das natürlich auch für die Musik der Vergangenheit Gültigkeit besitzt. Der traditionelle Musikliebhaber möge daraus lernen, dass auch für die Komponisten von Schönberg bis heute nicht die bloße technische Konstruktion im Zentrum steht, sondern die angemessene Konkretisierung von Imaginationen, nicht anders als bei Bach, Beethoven und so fort. Mahnkopf spricht auch wörtlich von der „Imaginationskraft des Musikers", wenn er das Komponieren im umfassenden Sinne verteidigt gegen die digital programmierte Verwertung eines Archivs aus gesampelten Klängen. Derlei hätte vielleicht auf dem neuen Feld der Klangkunst Berechtigung, könne aber keinesfalls den Anspruch auf eine Weiterentwicklung des Komponierens erheben. Unter den zahlreichen Argumenten, die zu diesem Problem ausgetauscht wurden, ist sicherlich Mahnkopfs Einwand der zentrale: dass durch die Programmierung bestehender Kompositionsverfahren, und seien es die neuesten, keine neuen Ideen entstehen könnten – sie ist nicht wirklich schöpferisch.

Man ist durch Kreidlers und Lehmanns gestelzten Gebrauch von Begriffen wie „Algorithmus" und „generieren" provoziert, an konstitutive grundlagentheoretische Erwägungen von mathematischen Gründervätern der Informatik, wie etwa Alan Turing oder Alonzo Church, zu erinnern, überdies auch an Chomskys Übertragung des durch sie explizierten Begriffes von Berechenbarkeit in die Regeltheorie der Linguistik bzw. der Kulturtheorien im Allgemeinen. Denn der Blick darauf zeigt sofort, dass es keiner humanistischen Warnung vor der Herrschaft der Apparate bedarf, um der Rolle der schöpferischen Intuition bei den Operationsleistungen des menschlichen Geistes gerecht zu werden. Die Grenzen der Programmierung sind keine Losung bloßer technikängstlicher Gesinnung, sondern die logische Konsequenz der Programmierung als solcher. Sowohl Turings Darstellung des „Halteproblems" bei Turing-Maschinen, also von Programmierungen welcher Art auch immer, als auch der von Alonzo Church entwickelte „Lambda-Kalkül" (der sich als analog erwies zum Modell der Turing-Maschine) verweist darauf, dass die programmfundierte Ableitbarkeit von „Ausgaben" bzw. Antworten auf jede mögliche operationale Aufgabenstellung (aus dem Pool der „intuitiven Klasse" aller durch den Menschen berechenbaren Funktionen) *logisch* nicht begründbar ist. Anders ausgedrückt: Es macht nur Sinn, von Programmierung zu sprechen, wenn man den inneren Bezug des jeweiligen Bereichs formalisierter Algorithmen

zum umfassenden Bereich möglicher Berechnungen bzw. Symboloperationen als dem nicht restlos programmierbaren Ausgangsbereich sukzessiver Programmierungen im Auge hat. Die menschliche Phantasie arbeitet einerseits strukturierend, berechnend, aber gleichzeitig intuitiv, d. h. auch ohne Halt in vorgegebenen formalen Programmen. Diese mag man zwar anwenden, wenn's beliebt, aber daraus resultiert eine Einschränkung und keine Erweiterung von Strukturkapazitäten. Gerade das Komponieren stellt dafür ein eindrucksvolles Exempel dar. Dem entspricht der klassische außermathematische Bereich dafür: die Sprache. Noam Chomsky konnte die besagten mathematischen Überlegungen zu einer intuitiven, niemals theoretisch oder programmiersprachlich kodifizierbaren Basis möglicher Strukturoperationen auf bahnbrechende Weise übertragen auf das Modell des sprachlichen Regelgebrauchs. Auch der Linguist konnte zeigen, dass der menschliche Sprachgebrauch zwar gelenkt wird durch Regeln, daher also algorithmisch ist – dass diese Regeln aber spontan gebraucht werden und dabei immer wieder zu neuen, d. h. jede gegebene Ableitungsbasis sprengenden Ergebnissen führen. Auch auf diesem zentralen Felde offenbart der menschliche Geist seine Schöpferkraft also durch seine Nicht-Programmierbarkeit.

VI

Chronik und Werkverzeichnis

Jahr	Chronik	Werk
1962	Claus-Steffen Mahnkopf wird am 22. Oktober in Mannheim als viertes Kind einer Akademikerfamilie geboren. Am nächsten Tag erfährt die Mutter, dass John F. Kennedy die Kubakrise bekannt gegeben hat	
1968	Die politischen Unruhen und Diskussionen erfassen die Familie. Die wesentlich älteren Geschwister üben eine Politisierung des kleinen Bruders aus; dadurch Kontakt mit dem Gedankengut der Frankfurter Schule	
1969	Einschulung	
1973	Gymnasium, Klavierunterricht, Beginn eines regen Komponierens (ca. 70 Stücke)	
1977	hört auf zu komponieren	
1979	Entdeckung der Philosophie und der Frankfurter Schule	
1980	Studiert beim Funkkolleg Praktische Philosophie/Ethik; beschließt, Philosoph in der Tradition der Frankfurter Schule zu werden	
1982	Abitur (Leistungsfächer: Musik und Mathematik) und Zivildienst, während dessen Mahnkopf beschließt, Komposition zu studieren und die Philosophie zurückzustellen; Preis bei Jugend musiziert (Kammermusik)	
1984	Beginn des Universitätsstudiums in Heidelberg mit Musikwissenschaft und Philosophie; Bekanntschaft mit Brian Ferneyhough, bei dem er bis Frühjahr 1987 privat studiert	
1985	Umzug nach Freiburg; Soziologie wird als weiteres Fach studiert; erhält für sein erstes Werk einen europäischen Preis (Rom): „Medaglia d'argento dello Anno Europeo della Musica (Premio Europa, cat. c)"; erster Kontakt zu Peter Veale	*Sonett* (1984/85) für 16 Pauken (vier Spieler) Dauer: 10' UA: 11. Februar 1992, Hamburg. Ensemble Philharmonie, Leitung: Wulf Konold Verlag: Sikorski

Jahr	Chronik	Werk
		Krebs-Zyklus (1985) für Violoncello und Klavier Dauer: 12' UA: 11. September 1986, Amsterdam. Taco Kooistra (Violoncello) und Bauke van der Meer (Klavier) Verlag: Sikorski
1986	Erster Besuch der Darmstädter Ferienkurse; wird mit seinem zweiten Werk auf die Gaudeamus-Musikwoche eingeladen; seither Aufführungen auf internationalen Festivals, Porträtkonzerte in Deutschland und im Ausland; Preis in Italien für *coincidentia oppositorum*	*Monade* (1985/86) für Oboe Dauer: 10–12' UA: 11. August 1988, Darmstadt. Peter Veale Verlag: Sikorski
		coincidentia oppositorum (1986) für Altflöte Dauer: 7' UA: 31. Mai 1987, Mannheim. Joachim Schmitz Verlag: Sikorski
1987	Beginn des Studium an der Freiburger Musikhochschule mit Komposition (Klaus Huber, später Emanuel Nunes), Musiktheorie (Peter Förtig) und Klavier (James Avery); bis heute rege Vortragstätigkeit; Beginnt mit der Arbeit am Oboenbuch (mit Peter Vaele)	*Chorismos* (1986/87) für Kammerorchester Dauer: 14' Verlag: Sikorski
		Interpénétrations (1987) für Kammerorchester Dauer: 11' Verlag: Sikorski
1988	Studium der Philosophie bei Jürgen Habermas; wird (bis 1994) Dozent der Darmstädter Ferienkurse; Teilnahme an der Endrunde der prima edizione del Concorso Internazionale di Composizione „Camillo Togni“	*différance* (1987/88) für Violine Dauer: 8' UA: 13. August 1988, Darmstadt. Irvine Arditti Verlag: Bärenreiter CD: Baldreit-Edition
		Paralipomenon (1988) für Streichquartett Dauer: 3,5' Verlag: Sikorski
1989	Magister Artium, Philosophieexamen bei Jürgen Habermas, Soziologieexamen bei Ludwig von Friedeburg; Auswahl für die Gaudeamus-Musikwoche	*Rhizom. Hommage à Glenn Gould* (1988/89) für Klavier Dauer: 15' UA: 11. Februar 1992, Hamburg. Till A. Körber Verlag: Bärenreiter CD: Baldreit-Edition; NEOS 11207
		succolarity (1989) für Flöte Dauer: 6' UA: 29. Januar 1990, Freiburg. Martina Roth

Jahr	Chronik	Werk
		Verlag: Sikorski CD: Baldreit-Edition
		Erstes Streichquartett (1988/89) für Streichquartett Dauer: 31' Verlag: Sikorski
		memor sum (1989) für Viola Dauer: 6–8' UA: 11. Februar 1992, Hamburg. Barbara Maurer Verlag: Bärenreiter CD: Wergo WER 6547 2
1990	Auswahl für die Gaudeamus-Musikwoche; Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg; Promotionsstipendium des Landes Hessen; wird Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg (bis 1995); erhält für *Interpénétrations* den „Gaudeamus Prize"; Fördergabe beim Stuttgarter Kompositionspreis	*»il faut continuer«. Requiem für Samuel Beckett* (1989/90) für Kammerensemble Dauer: 11' UA: 3. Mai 1991, Stuttgart. Junges Philharmonisches Orchester, Leitung: Manfred Schreier Verlag: Bärenreiter CD: Wergo WER 6547 2
		Gorgoneion (1990) für Oboe Dauer: 15' UA: 11. Februar 1992, Hamburg. Peter Veale Verlag: Bärenreiter
1991	composer in residence der Hamburgischen Staatsoper; Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF; „Coupe du Conseil Régional d'Ile de France" für *Pegasos*; lernt Wolfram Schurig kennen	*Die Schlangen der Medusa* (1991) für Klarinette(n) Dauer: 10' UA: 8. September 1991, Amsterdam. Harmen de Boer und Harry Sparnaay Verlag: Sikorski CD: Baldreit-Edition
		Pegasos (1991) für Cembalo Dauer: 7' UA: 11. Februar 1992, Hamburg. David Adams Verlag: Bärenreiter CD: Wergo WER 6547 2
1992	Hochschulabschluss in Komposition und Theorielehrerexamen; Gründung des Ensemble Sur-Plus durch James Avery, um die Aufführung von *»Il faut continuer«* in Freiburg zu ermöglichen; wird (bis 1996) Lehrstuhlvertreter an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg (Fach:	*Mikrotomie* (1991/92) für Gitarre Dauer: 8' UA: 12. Dezember 1994, Baden-Baden. Jürgen Ruck Verlag: Sikorski CD: Baldreit-Edition

Jahr	Chronik	Werk
	Musiktheorie); Inverlagnahme durch den Bärenreiter Verlag	*Stheno und Euryale* (1992) für Harfe(n) Dauer: 6' UA: 26. Februar 1997, München. Virginie Tarrête Verlag: Sikorski *Medusa* (1990–92) für Oboe und Kammerorchester Dauer: 18' UA: 2. Februar 1997, Stuttgart. Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery; Peter Veale (Oboe) Verlag: Bärenreiter CD: Wergo WER 6547 2
1993	Promotion zum Doktor der Philosophie (Frankfurt a. M.) mit einer Arbeit zu Arnold Schönberg (Betreuer: Albrecht Riethmüller); 1. Preis beim Stuttgarter Kompositionspreis (für *Medusa*); Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF	*Illuminations du brouillard* (1992/93) für Oboe und Klavier Dauer: 9' UA: 5. September 1994, Bremen. Sven Thomas Kiebler (Klavier) und Peter Veale (Oboe) Verlag: Sikorski CD: Baldreit-Edition (1994) *Solitude-Nocturne* (1992/93) für Piccolooboe Dauer: 15' UA: 2. August 1994, Darmstadt. Ernest Rombout Verlag: Sikorski CD: Baldreit-Edition *Wladimir* (1993) für Violine Dauer: 10' UA: 26. Februar 1997, München. Clemens Merkel Verlag: Bärenreiter
1994	Baldreit-Stipendium der Stadt Baden-Baden; erste Buchveröffentlichung; *Die Spieltechnik der Oboe* erscheint nach sieben Jahren Arbeit	*Wladimir 2* (1994) für Violine Dauer: 10' UA: 28. Mai 1996, Stuttgart. Clemens Merkel Verlag: Bärenreiter *Meta Medeian* (1994) für 30 Streicher und 2 Harfen Dauer: 21' Verlag: Sikorski *Kammersymphonie* (1993/94) für Kammerorchester Dauer: 30' Verlag: Sikorski

Jahr	Chronik	Werk
		Trema (1994) für Schlagzeuig Dauer: 4–5' UA: 21. Mai 1995, Freiburg. Pascal Pons Verlag: Bärenreiter CD: Wergo WER 6547 2
1995	Gründung der *Gesellschaft für Musik und Ästhetik* (seither Vizepräsident); erste CD	*5 kleine Lakunaritäten* (1994/95) für Klavier Dauer: 11' UA: 21. September 1995, Lwow (Ukraine). Till A. Körber Verlag: Bärenreiter CD: Wergo WER 6547 2; NEOS 11207
		Wladimir 2b (1995) für Streichtrio Dauer: 11' UA: 11. Februar 1996, Offenburg. Trio SurSplus Verlag: Bärenreiter
		Kammerminiatur (1995) für Klavier Dauer: 1' UA: 26. September 2003, Heilbronn. Ermis Theodorakis Verlag: Sikorski CD: NEOS 11207
		Kammerstück (1995) für Klavier Dauer: 14' UA: 27. Februar 2002, Athen. Ermis Theodorakis Verlag: Sikorski CD: NEOS 11207
		Selig (1995) für Violoncello und Klavier Dauer: 4' UA: 5. September 1995, Freiburg. Barbara und Till A. Körber Verlag: Bärenreiter
		Trio basso (1995) für Viola, Violoncello und Kontrabass Dauer: 14' UA: 4. Juli 1996, Stuttgart. Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery Verlag: Sikorski CD: Edition Solitude ACD 6024-3

Jahr	Chronik	Werk
1996	Stipendium der Akademie Schloß Solitude, Stuttgart; erstmals Ausrichtung eines Kongresses mit anschließender Buchpublikation; lernt Chaya Czernowin, Frank Cox, Mark André und Steven Kazuo Takasugi kennen	*Bläsertrio* (1996) für Altflöte (Bfl), Oboe d'amore (E.H.) und Bassetthorn (Bcl in B) Dauer: 13' UA: 26. Oktober 1996, Bludenz. Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery Verlag: Sikorski *Kammerkonzert* (1995/96) für Solo-Klavier und Ensemble Dauer: 15' UA: 16. November 1997, Bludenz. Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery; Eun Ju Kim (Klavier) Verlag: Sikorski CD: Wergo WER 6547 2 *Zweites Streichquartett* (1995/96) für Streichquartett Dauer: 25' UA: 3. Februar 1997, Stuttgart. Leipziger Streichquartett Verlag: Sikorski
1997	Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* (bis heute); Stipendium des Landes Niedersachsen; erste Zusammenarbeit mit dem Wolke Verlag	*D'avance* (1996/97) für Klavier, Klarinette, Posaune und Violoncello Dauer: 18' UA: 3. April 1998, Rottenburg. Quartett Avance Verlag: Sikorski *Solitude-Sérénade* (1997) für Solo-Piccolooboe und Ensemble Dauer: 15' UA: 7. November 1998, Zürich. Ensemble Contrechamps, Leitung: Emilio Pomàrico; Ernest Rombout (Piccolooboe) Verlag: Sikorski CD: RCA 74321 73621 2; NEOS 11211-12 *Mon cœur mis à nu* (1997) für vier Stimmen Dauer: 15' UA: 19. November 1999, Stuttgart. ExVoCo Verlag: Sikorski
1998	Buch *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*; Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung; Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF; einjähriger Studienaufenthalt Villa Massimo, Rom; lernt dort seine spätere Frau kennen; künstlerisch-wissenschaftliche Kooperation an der Staatsoper Stuttgart (bis 2000); Zusammenarbeit mit den bludenzer tagen zeitgemäßer Musik (bis 2006)	*La vision d'ange nouveau* (1997/98) für Violoncello Dauer: 14' UA: 4. Oktober 2000, Würzburg. Frank Cox Verlag: Sikorski CD: NEOS 11211-12

Jahr	Chronik	Werk
1999	Heirat mit Prof. Dr. phil. Dipl. Theol. Francesca Yardenit Albertini; Beendigung der Inverlagnahme durch den Bärenreiter Verlag	*La terreur d'ange nouveau* (1997–99) für Flöte Dauer: 11' UA: 25. November 2001, Bludenz. Carin Levine Verlag: Sikorski CD: NEOS 11211-12 *Zweite Kammersymphonie* (1997–99) für Kammerorchester Dauer: 21' UA: April 2000, Stuttgart (Produktion des SWR). Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery Verlag: Sikorski CD: NEOS 11211-12 *Le rêve d'ange nouveau* (1999) für Klavier Dauer: 9' UA: 25. November 2001, Bludenz. Sophie-Mayuko Vetter Verlag: Sikorski CD: NEOS 11207; NEOS 11211-12
2000	Beginn einer regen Reisetätigkeit, die ihn und seine Frau durch die ganze Welt führt; *Musik*theater *Angelus Novus* (Münchener Biennale)	*Angela Nova* (1999/2000) für Solo-Sopran und Ensemble Dauer: 25' UA: April 2000, Stuttgart (Produktion des SWR). Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery; Monika Meier-Schmid (Sopran) Verlag: Sikorski CD: RCA 74321 736302 (Ausschnitt); NEOS 11211-12 *Angela Nova 2* (1999/2000) für Sopran Dauer: 25' UA: 8. Oktober 2010, Bremen. Almut Hellwig Verlag: Sikorski CD: NEOS 11211-12 *Angelus Novus.* Musik*theater nach Walter Benjamin* (1997–2000) für Kammerorchester und Solisten (Sopran, Flöte, Piccolooboe, Violoncello, Klavier, Schlagzeug) Dauer: ca. 90' UA: 4. Mai 2000, München. Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery; Monika Meier-Schmid (Sopran), Ernest Rombout (Piccolooboe), Sophie-Mayuko Vetter (Klavier), Barbara Körber (Violoncello), Carin Levine (Flöte), Olaf Tzschoppe (Schlagzeug); Regie: Taygun Nowbary Verlag: Sikorski

Jahr	Chronik	Werk
		requiescant in pace. in memoriam victimarum christianitatis (2000) für vier Spieler Dauer: 3' UA: 20. Januar 2001, Berlin. ensemble recherche Verlag: Sikorski CD: KAIROS 0012442KAI
		Kurtág-Duo (2000) für zwei Gitarren Dauer: 12' UA: 12. Juli 2002, Darmstadt. Elena Casoli und Jürgen Ruck Verlag: Sikorski
2001	Beginn der Arbeit am Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR	*Hommage à Mark André* (2001) für Cymbalom Dauer: 8' UA: 27. August 2003, Salzburg. Jan Rokyta Verlag: Sikorski
		Hommage à György Kurtág (2000/01) für Solo-Gitarre und Kammerorchester Dauer: ca. 65' UA: 15. November 2002, Stuttgart. SWR-Sinfonieorchester Stuttgart, Leitung: Johannes Debus; Jürgen Ruck (Gitarre) Verlag: Sikorski
		Todesmusik (2001) für Ensemble Dauer: 14' UA: 27. August 2003, Salzburg. Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Leitung: Johannes Kalitzke Verlag: Sikorski
		The Courier's Tragedy (2001) für Violoncello Dauer: 19' UA: 1. März 2003, Baltimore. Frank Cox Verlag: Sikorski CD: NEOS 11036
2002	Gründung der Buchreihe *New Music and Aesthetics in the 21st Century*; Stipendium der Paul-Sacher-Stiftung; Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg (für ein Jahr); beginnt mit dem *void-Zyklus*	*D.E.A.T.H.* (2001/02) für 8-Spur-Zuspielung Dauer: 11' UA: 12. Juni 2004, Bourges Verlag: Sikorski CD: NEOS 11036

Jahr	Chronik	Werk
		The Tristero System (2002) für Ensemble Dauer: 18' UA: 28. Oktober 2007, Leuven. Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery Verlag: Sikorski CD: NEOS 11036
		Hommage à Daniel Libeskind, Vol. I (2002) für sechs Spieler Dauer: 15' UA: 22. November 2002, Köln. ensemble recherche Verlag: Sikorski
		W.A.S.T.E. (2002) für Oboe und Live-Elektronik Dauer: 18' UA: 12. August 2004, Darmstadt. Peter Veale (Oboe), Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR, Joachim Haas und Claus-Steffen Mahnkopf, Klangregie Verlag: Sikorski CD: NEOS 11036
		W.A.S.T.E. 2 (2002) für Oboe und 8-Spur-Zuspielung Dauer: 18' UA: 19. Februar 2003, Stanford. Peter Veale Verlag: Sikorski
2003	Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF; Lehrstuhlvertretung an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig (bis 2005); Porträtkonzert auf den Salzburger Festspielen; Beginn der Zusammenarbeit mit Klaus Huber	*void – mal d'archive. Raum-Klang-Komposition* (2002/03) für 8-Spur-Zuspielung Dauer: 23' UA: 24. Oktober 2003, Frankfurt a. M. Verlag: Sikorski
		Hommage à Theodor W. Adorno (2003) für Streichquartett Dauer: 8' UA: 13. September 2003, Frankfurt a. M. Pellegrini Quartett Verlag: Sikorski
		El sueño de la razón produce monstruos. Un capricho según Goya (2003) für Gitarre Dauer: 3' UA: 6. September 2003, Stuttgart. Jürgen Ruck Verlag: Sikorski

Jahr	Chronik	Werk
2004	Künstlerisch-wissenschaftlicher Berater des IGNM-Festivals 2006 (für zwei Jahre)	*Beethoven-Kommentar* (2004) für Klavier Dauer: 4' UA: 7. Februar 2007, Tokyo. Sophie-Mayuko Vetter Verlag: Sikorski CD: NEOS 11207 *Prospero's Epilogue* (2004) für Solo-Klavier und Orchester Dauer: 33' UA: 20. August 2005, Salzburg. ORF-Orchester Wien, Leitung: Johannes Kalitzke; Sophie-Mayuko Vetter (Klavier) Verlag: Sikorski
2005	Stipendium des Centro Tedesco di Studi Veneziani (Studienaufenthalt in Venedig); Juror des Stuttgarter Kompositionspreises (für fünf Jahre); Herausgeber der Schriftenreihe *sinefonia* im Wolke Verlag. Ab Wintersemester 2005/2006 unbefristeter Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig	*Hommage à Thomas Pynchon. Musikinstallation* (2003–05) für Ensemble, Solo-Violoncello und Live-Elektronik Dauer: unbegrenzt UA: 6. März 2005, Berlin. Ensemble SurPlus, Leitung: James Ayery; Frank Cox (Violoncello); Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR; Joachim Haas, Musikinformatik und Klangregie; Michael Acker, André Richard und Claus-Steffen Mahnkopf, Klangregie Verlag: Sikorski *Hommage à Steven Kazuo Takasugi* (2005) für Klavierquartett Dauer: 14–15' UA: 1. Oktober 2005, Leuven. ensemble recherche Verlag: Sikorski *Prospero-Fragmente* (2005) für Klavier Dauer: 14' UA: 20. Dezember 2005, Köln. Sophie-Mayuko Vetter Verlag: Sikorski CD: NEOS 11207 *Kurzes Leben 1* (2005) für Fagott und einen Flügel Dauer: 3' UA: 19. Mai 2006, Freiburg. Wolfgang Rüdiger Verlag: Sikorski

Jahr	Chronik	Werk
		Kurtág-Cantus I (2005) für A-Klarinette Dauer: ca. 12' UA: 19. Dezember 2006, Berlin. Jörg Widmann Verlag: Sikorski
2006	Buch *Kritische Theorie der Musik*; Zweitwohnung in Leipzig	*Hommage à Frank Cox* (2006) für Klavier, E-Gitarre, Vibraphon (vierteltönig) Dauer: 15' UA: 11. November 2010, Leipzig. ensemble asamisimasa Verlag: Sikorski
2007	Buch *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*; Gründung der Konzertreihe *Musik & Gegenwart* an der Leipziger Musikhochschule	*humanized void* (2003–07) für großes Orchester Dauer: 33' UA: 4. April 2008, München. Rundfunksymphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Roland Kluttig Verlag: Sikorski *Petit hommage à Thomas Tallis* (2007) für Streichquartett Dauer: 7,5' UA: 13. März 2011, Salzburg. Stadler Quartett Verlag: Sikorski *Dritte Kammersymphonie* (2007) für Kammerorchester Dauer: 24' UA: 25. April 2008, München. Ensemble Modern, Leitung: Franck Ollu Verlag: Sikorski
2008	Inverlagnahme des musikalischen Gesamtwerks durch Sikorski, Hamburg	*voiced void* (2008) für 24 Stimmen Dauer: ca. 30' Verlag: Sikorski
2009	Buch *Klaus Huber. Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*; Dozent der Internationalen Sommerakademie, Akademie Schloss Solitude	*void – un delitto italiano. Un epitaffio* (2009) für sechs Stimmen Dauer: ca. 15' UA: 13. Februar 2010, Stuttgart. Neue Vokalsolisten Verlag: Sikorski *... in memoriam ...* (2009) für vier Spieler Dauer: 4' UA: 28. Februar 2010, Freiburg. Ensemble Sur-Plus Verlag: Sikorski

Jahr	Chronik	Werk
2010	Kontroverse zur Digitalisierung der Musik	*Hommage à Wolfram Schurig* (2009/10) für Saxophon, Schlagzeug und Streichquartett Dauer: 36' (auch 12') UA: 28. Januar 2011, Luxemburg. United Instruments of Lucilin Verlag: Sikorski *Inchino* (2010) für Klavier, Gitarre, Schlagzeug Dauer: 3' UA: 16. Juni 2011, San Diego. Ensemble NOISE Verlag: Sikorski
2011	Beginn der CD-Reihe „Mahnkopf Edition“ (NEOS); Tod von Francesca Yardenit Albertini, ז"ל	*Hommage à Daniel Libeskind, Vol. II* (2010/11) für sechs Spieler Dauer: 22' Verlag: Sikorski *deconstructing accordion* (2000–11) für Akkordeon Dauer: 10–12' UA: 23. Oktober 2011, Leuven. Luka Juhart Verlag: Sikorski
2012	Visiting composer der Darmstädter Ferienkurse	*void – kol ischa asirit* (2010–12) für großes Orchester Dauer: 10' Verlag: Sikorski in Arbeit: *Hommage à Daniel Libeskind, Vol. III* (2011–) für sechs Spieler Dauer: 17' Verlag: Sikorski *Hommage à l'hautbois* (2012–) für kleines Ensemble Dauer: ca. 15' Verlag: Sikorski

Diskographie

Baldreit-Edition 1995. *Illuminations du brouillard* (Peter Veale, Oboe, und Sven Thomas Kiebler, Klavier); *Die Schlangen der Medusa* (David Smeyers, Klarinetten); *succolarity* (Carin Levine, Flöte); *Rhizom* (Till A. Körber, Klavier); *Solitude-Nocturne* (Ernest Rombout, Piccolooboe); *Mikrotomie* (Jürgen Ruck, Gitarre); *différance II* (Dora Entcheva, Violine) [Bezug über www.claussteffenmahnkopf.de]

ACD 6024-3. Edition Solitude, 1997. SurPlus live auf Solitude. *Trio basso* (Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery)

WER 6547 2. Claus-Steffen Mahnkopf (= Deutscher Musikrat. Edition zeitgenössische Musik), 2000. *„il faut continuer"* (Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery); *Kammerkonzert* (Eun Ju Kim, Klavier, und Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery); *Medusa* (Peter Veale, Oboe, und Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery); *memor sum* (Bodo Friedrich, Viola); *Pegasos* (David Adams, Cembalo); *Trema* (Pascal Pons, Schlagzeug); *5 kleine Lakunaritäten* (Till A. Körber, Klavier)

RCA 74321 73630 2. Münchener Biennale (= Musik in Deutschland 1950–2000), 2003. *Angelus Novus* (Monika Meier-Schmid, Sopran, und Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery) [Ausschnitte]

0012442KAI. In Nomine. The Witten In Nomine Broken Consort Book, 2004. *requiescant in pace* (ensemble recherche)

RCA 74321 73621 2. Moderne Ensembles 1990–2000 (= Musik in Deutschland 1950–2000), 2005. *Solitude-Sérénade* (Ernest Rombout, Piccolooboe, und Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery)

NEOS 11036. Pynchon Cycle (= Mahnkopf Edition 1), 2011. *D.E.A.T.H.* (Experimentalstudio des SWR); *The Courier's Tragedy* (Franklin Cox, Violoncello); *The Tristero System* (Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery); *W.A.S.T.E.* (Peter Veale, Oboe, und Experimentalstudio des SWR, Joachim Haas und Claus-Steffen Mahnkopf, Klangregie)

NEOS 11207. Piano Works (= Mahnkopf Edition 2), 2012. *Beethoven-Kommentar*; *Kammerminiatur*; *Kammerstück*; *Le rêve d'ange nouveau*; *Prospero-Fragmente*; *Rhizom*; *5 kleine Lakunaritäten* (Ermis Theodorakis, Klavier)

NEOS 11211-12. Angelus Novus Cycle (= Mahnkopf Edition 3), 2012. *Angela Nova* (Monika Meier-Schmid, Sopran, und Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery); *Angela Nova 2* (Almut Hellwig); *La vision d'ange nouveau* (Franklin Cox, Violoncello); *La terreur d'ange nouveau* (Carin Levine, Flöte); *Le rêve d'ange nouveau* (Sophie-Mayuko Vetter, Klavier); *Solitude-Sérénade* (Ernest Rombout, Piccolooboe, und Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery); *Zweite Kammersymphonie* (Ensemble SurPlus, Leitung: James Avery)

(In der Mahnkopf Edition sind geplant: Vokalwerke; Werke für Oboe; *Libeskind-Zyklus*, *Kurtág-Zyklus*, *void*)

Schriftenverzeichnis

A. Bücher

Gestalt und Stil. Schönbergs Erste Kammersymphonie und ihr Umfeld, Kassel 1994
Die Spieltechnik der Oboe, The Techniques of Oboe Playing, La technique du hautbois (zus. mit Peter Veale), Kassel 1994, 2011[6] (jap. 1997)
Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts, Kassel 1998
Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik (Mithg.), Frankfurt a. M. 1998
Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?, Rom 1998 (Accademia Tedesca)
Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne (Hg.), Stuttgart 1999
Mythos Cage (Hg.), Hofheim 1999
Polyphony & Complexity (Mithg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002
Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit (Mithg.) (= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen), Bremen 2004
Musical Morphology (Mithg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 2), Hofheim 2004
The Foundations of Contemporary Composition/Composing (Hg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 3), Hofheim 2004
Kritische Theorie der Musik, Weilerswist 2006
Electronics in New Music (Mithg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 4), Hofheim 2006
Critical Composition Today (Hg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 5), Hofheim 2006
Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert, Hofheim 2007
Facets of the Second Modernity (Mithg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6), Hofheim 2008
Klaus Huber. Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 2009
– engl.: *From Time to Time. The Complete Œuvre. Conversations with Claus-Steffen Mahnkopf* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 7), Hofheim 2010
Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse (zus. mit Harry Lehmann und Johannes Kreidler), Hofheim 2010
Musical Material Today (Mithg.) (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 8), Hofheim 2012

B. Aufsätze

Vers une musique figurelle?, in: Contrechamps, No. 8, Paris 1988
Das Überdauern der musikalischen Eigenlogik, in: Winfried Gruhn (Hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg 1989
Complexism as a New Step in Musical Evolution, in: Joël Bons (ed.), *Complexity ?*, Amsterdam 1990
Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik, in: MusikTexte 35 (1990)
auch: *Le complexisme et le changement de paradigme dans la musique*, in: Entretemps, No. 9, Paris 1990
Glenn Goulds klavieristische Ästhetik, in: Üben & Musizieren 5/1990, Mainz 1990
auch: *Glenn Gould's Pianistic Aesthetics*, in: Bulletin of The International Glenn Gould Society 15/16, Groningen 1991
Das Musiktheater und seine Hindernisse, in: Oper in Hamburg 1991, Hamburg 1991
Adornos musikalische Utopie, in: Ästhetik & Kommunikation, Heft 79 (Oktober 1992)
Bach und das Rhetorische, in: ARS ORGANI, 4/1992

Das Manierismusproblem, in: MusikTexte 49 (1993)
Adornos musikalische Moderne, in: Neue Zeitschrift für Musik 6/1994
Clara Schumann oder das Weibliche in der Musik, in: Katalog der Clara Schumann-Ausstellung Baden-Baden 1994, Baden-Baden 1994
„Alte" und „Neue" Musik, in: concerto 100/1995
Das Meisterwerk – Paradigma der Zukunft?, in: Positionen 23/1995
Zur harmonischen Analyse, in: Musica 4/1995
Dostojewski und der „Doppelgedanke", in: Katalog der Dostojewski-Ausstellung Baden-Baden 1995, Baden-Baden 1995
Zur Relation von Ausdruck und Konstruktion in der Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik 6/1995
Purcell – Ein Versuch, in: Günther Metz (Hg.), *Musica – scientia et ars: eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1995
Boulez – ein Schicksal?, in: Musik-Konzepte 89/90 (= *Pierre Boulez*), München 1995
Mahlers Gnosis, in: Musik-Konzepte 91 (= *Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte*), München 1996
Ferneyhoughs Streichtrio, in: Musik & Ästhetik 1/2 (1997)
Das Ende der Avantgarde?, in: Musik & Ästhetik 4 (1997)
La filosofia musicale di Adorno, in: Musica/Realtà 53 (Luglio 1997)
Die Sprache der Musik, in: ton 2/1997 (Zeitschrift der IGNM/Sektion Österreich), Wien 1997
Die Musik und die Künste, in: Akademie Schloß Solitude, Jahrbuch 4, Stuttgart 1998
Adornos Kritik der Neueren Musik, in: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 1998
Adorno und die musikalische Analytik, in: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 1998
Luhmanns Version vom Ende der Kunst, in: Sinn und Form 4 (1998)
Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne, in: Merkur 594/595 (1998)
Beethovens Große Fuge – Multiperspektivität im Spätwerk, in: Musik & Ästhetik 8 (1998)
Zur Lage des gegenwärtigen Komponierens, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?*, Rom 1998 (Accademia Tedesca)
Der Untergang der Neuen Musik, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?*, Rom 1998 (Accademia Tedesca)
Adornos Menschenbild, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?*, Rom 1998 (Accademia Tedesca)
Musik – eine Antiquiertheit?, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?*, Rom 1998 (Accademia Tedesca)
Kapitulation vor der Welt. Die Kultur der Entpolitisierung, in: Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte November 1998
Kritische Gesellschaftstheorie ohne Kulturkritik?, in: Zeitschrift für kritische Theorie 7 (1998)
Wagners Philosophie des Eros, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999
Venusbergmusik: Sexualität als Semantik, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999
Tristan und Isolde: Zwischen Psychologie und musikalischer Logik, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999
Der Schluß des Parsifal: Erlösung im Klang, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999
Wagners Kompositionstechnik, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999
Die Bedeutungslosigkeit des Künstlers im öffentlichen Diskurs, in: Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte Juli 1999
Cages kompositorische Hinterlassenschaft, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999
Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie, in: Zeitschrift für kritische Theorie 9 (1999)
Der Komponist zwischen Gedächtnis und Authentizität, in: Musik & Ästhetik 13 (2000)

Die Musik des 21. Jahrhunderts, in: Sinn & Form 1 (2000)
Wagner, Lachenmann und Titanic. Liebe und Tod im Musikdrama, in: Staatsoper Stuttgart, Programmheft *Götterdämmerung*, 2000
Angelus Novus-Zyklus, Programmheft Münchner Biennale 2000, „Angelus Novus"
Angelus Novus – Benjamin und die Dialektik der Aufklärung. Einige persönliche Betrachtungen, Programmheft Münchner Biennale 2000, „Angelus Novus"
Die Kontinuität der Musik. Musikästhetische Reflexionen am Ende einer Epoche, in: *Was macht die Kunst nach dem Ende der Kunst? Sechs Künstler antworten*, hg. v. Günter Seubold, Würzburg 2000
Rom und Stuttgart, in: Solitude-Jahrbuch 5, Stuttgart 2000
Der Passagen Kartographie, in: Musik & Ästhetik 16 (2000)
Der Zerfall der Zeit. Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. v. Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette, Weilerswist 2000
Was heißt Zweite Moderne in der Musik?, in: Hans-Peter Burmeister (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff im neuen Jahrhundert* (= Loccumer Protokolle 28/00), Loccum 2000
La Neue Musik *in Germania. Un approccio dialettico*, in: Musica/Realtà 63 (Novembre 2000)
Das Generationsproblem der Neuen Musik, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7. April 2001
Musik*theater – oder: Die Unmöglichkeit atonaler Oper*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Das Musiktheater – Exempel der Kunst*, Wien 2001 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 38)
Des Titanismus Fall – oder: Tod und Liebe im Film, in: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, hg. v. Ares Rolf u. Ulrich Tadday, Dortmund 2001
Haß und Rache. Zum II. Akt der Götterdämmerung, in: Richard Klein (Hg.), *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners „Ring des Nibelungen"*, München 2001
Der 11. September 2001, in: Neue Musikzeitung November 2001
Thesen zur Harmonik heute, in: Positionen 49 (November 2001)
auch: *Theses Concerning Harmony Today*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002
Democrazia e Neue Musik, in: Musica/Realtà 66 (Novembre 2001)
auch: *Demokratie und neue Musik*, in: MusikTexte 95 (November 2002)
Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion, in: Musik & Ästhetik 21 (2002)
Musikalische Zukunft heute – oder: Was heißt musikalische Dekonstruktion?, in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, Schliengen 2002
Theory of Polyphony, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002
Complex Music: Attempt at a Definition, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002
Medusa: Concerning Conception, Poetics, and Technique, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim 2002
Neokonservativismus im Neue-Musik-Betrieb. 22 Thesen, in: *institutionell & andernorts. Musik im Dialog IV*, hg. v. Julia Gerlach u.a. (= Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für neue Musik 2000/2001), Saarbrücken 2002
Schönberg als Lehrer, in: Musik-Konzepte 117/118 (= *Arnold Schönbergs „Berliner Schule"*), München 2002
Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension. Einige Aphorismen zum Künstlertum, in: Die Musikforschung 4/2002
Raum, Klang, Architektur – aber auch: Zeit, Erinnerung und Prozeß, in: Positionen 54 (2003)
Ανθροποσ και νεα μουσικη (Mensch und neue Musik), in: Η αχια της μουσικης σημερα. Η μουσικη μεταχυ ουμανισμου και εμπορευματοποιης, Athen 2003
Lachenmanns Mädchen, in: Musik & Ästhetik 26 (2003)
Zum Musiktheater heute, in: Positionen 55 (2003)
Krieg oder Frieden, in: Musik-Texte 97 (2003)
Wagner und die nicht nur musikalischen Folgen, in: *Richard Wagner und seine Zeit*, hg. v. Eckehard Kiem u. Ludwig Holtmeier, Laaber 2003

Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*, Wien/Graz 2003 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 43)

Architektur und neue Musik, in: *Musik und Architektur*, hg. v. Christoph Metzger, Saarbrücken 2003

Reflexion, Kritik, Utopie, Messianizität. Kriterien moderner Musik – oder: Wie weit trägt die Idee musikalischer Dekonstruktion?, in: MusikTexte 99 (2003)
auch: *Reflection, Critique, Utopia, Messianicity. Criteria of Modern Music. Or How Far Does the Notion of Musical Deconstruction Carry?*, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *The Foundations of Contemporary Composition/Composing* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 3), Hofheim 2004

Thesen zur Politik der neuen Musik, in: Neue Musikzeitung 12/03, 1/04 (Dezember 03, Januar 04)

Politik und neue Musik, in: Das Argument 253 (2003)

Wolfgang Rihm – ein Gesamtkunstwerk?, in: Wolfgang Hofer (Hg.), *ausdruck. zugriff. differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm*, Mainz 2003

Jan Assman und das kulturelle Gedächtnis, in: Musiktexte 100 (2004)

Über das Messianische in der Musik, in: Claus-Steffen Mahnkopf/Younghi Pagh-Paan, *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit* (= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen), Bremen 2004

... ein Wunder, daß wir Musik hörend verstehen können (Musikalische Komplexität und ihre Reduktion), in: *Gegenworte. Hefte für den Disput über Wissen*, hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Heft 13 (2004)

On Musical Deconstruction, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 2), Hofheim 2004

The Courier's Tragedy. Strategies for a Deconstructive Morphology, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 2), Hofheim 2004
auch: *The Courier's Tragedy. Estrategias de morfología deconstructiva*, in: Espacio Sonoro N° 23 (febrero de 2011)

Mensch und neue Musik, in: Charlotte Seither (Hg.), *Tacet. Non tacet. Zur Rhetorik des Schweigens*, Saarbücken 2004

Analyse versus Analytik – oder: Wieviel Gegenwart benötigt die musikalische Analyse?, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hg. v. Ludwig Holtmeier et al., Augsburg 2004
auch: *Analisi versus Analitica. Ovvero: qual è il presente dell'analisi musicale?*, in: Spectrum. Rivista di Analisi e Pedagogia musicale 14 (Maggio 2006)

Der Angelus Novus-Zyklus, in: *Schrift – Bilder – Denken. Walter Benjamin und die Künste*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2004

Der Ewige Friede und die ungeteilte Gerechtigkeit. Zum Messianischen in der Musik, in: *Vom hörbaren Frieden*, hg. v. Hartmut Lück u. Dieter Senghaas, Frankfurt a. M. 2005

Vermag Musik die Zeit vergessen zu machen? Überlegungen zur Künstlichkeit musikalischer Zeit, in: *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll u. Saskia Reither (= Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung, Bd. 3), Schliengen 2005

Technik und moderne Musik, in: Christoph Lütge/Torsten L. Meyer (Hg.), *Musik – Technik – Philosophie. Fragen und Positionen*, Freiburg/München 2005

Thesen zur Zweiten Moderne, in: Musik & Ästhetik 36 (2005)

Kompositionsstudium in post-postmoderner Zeit, in: Neue Musikzeitung 11/05 (November 2005)

Klaus Huber. Ein Eingedenken, in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hg. v. Michael Kunkel, Saarbrücken 2005

Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann, in: *auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, hg. v. Hans-Peter Jahn, Hofheim 2005

Die unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie, in: *Musik-Avantgarde. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Eine Gedankensammlung für Günter Mayer*, zum 75. Geburtstag hg. v. Hanns-Werner Heister et al., Oldenburg 2006

Perché Adorno non dedicò la sua Ästhetische Theorie *ad un compositore?*, in: *Th. W. Adorno 1903-2003. Una ragione per la musica*, a cura di Sara Zurletti, Napoli: Pubblicazioni dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, 2006 (= Laboratorio 53)

Hommage à Thomas Pynchon, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Electronics in New Music* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 4), Hofheim 2006

What Does "Critical Composition" Mean?, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Critical Composition Today* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 5), Hofheim 2006
auch: *Was heißt kritisches Komponieren?*, in: KunstMusik, Herbst 2006

Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik, in: Musik & Ästhetik 40 (2006)

Über Zeit und Geschichte in der Musik, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst – Fortschritt – Geschichte*, Berlin 2006 (= Kaleidogramme, Bd. 5)

Ins Detail. Zwei Dissertationen zu Brian Ferneyhough, in: Musik & Ästhetik 42 (2007)

Vergangenheit und Zukunft in der Musik, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Arbeitsbericht 2006, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Elf Notizen über das Nichts, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Marginalien zu Thomas Pynchon, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Globalisierung und die Freiheit der Künste, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Brian Ferneyhough, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Elf Fragen, in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

Die Zweite Moderne als kompositorische Praxis. Oder: Was mich mit Steven Kazuo Takasugi verbindet, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 47), Mainz: Schott 2007

Das allgemeine Menschenrecht auf unbedingte Kunst, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch 20 (2006), Göttingen: Wallstein 2007

Des Staunens nie genug …, in: Neue Zeitschrift für Musik 4 (2007)

Polykulturalität als Polyphonietypus. Zum Alterswerk Klaus Hubers, in: Musik-Konzepte 137/138 (= *Klaus Huber*), München: text + kritik 2007

„Man müsste das komplette Musiksystem umbauen." Roger Behrens im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf über das Projekt einer „Kritischen Theorie der Musik", in: Zeitschrift für kritische Theorie 24/25 (2007)

Theorie der musikalischen Postmoderne, in: Musik & Ästhetik 46 (2008)

Brian Ferneyhough: La terre est un homme, in: Musik-Konzepte 140 (= *Brian Ferneyhough*), München 2008

Second Modernity – An Attempted Assessment, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Facets of the Second Modernity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6), Hofheim 2008

Analysis of my Kurtág Cycle, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Facets of the Second Modernity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6), Hofheim 2008

Ein Märchen aus jüdischem Geiste, in: *Kritische Theorie zur Zeit. Für Christoph Türcke zum sechzigsten Geburtstag*, hg. v. Oliver Decker u. Tobias Grave, Springe 2008

Laudatio auf Klaus Huber, in: Musik & Ästhetik 50 (2009)

Helmut Lachenmann: Concertini, in: Musik-Konzepte 146 (= *Helmut Lachenmann*), München 2009
Hommage à Ulrich Holbein, in: Musik & Ästhetik 52 (2009)
Was ist ein musikalischer Parameter?, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*, hg. v. Angelika Moths et al., Bern 2009
Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik, in: MusikTexte 124 (2010)
Die Schönheit (in) der Musik, in: Musik & Ästhetik 55 (2010)
Was heißt Avantgarde? Dinge machen, die eigentlich unmöglich sind, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse* (zus. mit Harry Lehmann und Johannes Kreidler), Hofheim 2010
Über das Hören, in: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse* (zus. mit Harry Lehmann und Johannes Kreidler), Hofheim 2010
Zur Neoliberalisierung der neuen Musik, in: MusikTexte 126 (2010)
Kleiner Versuch über falsches Bewusstsein, in: Zeitschrift für kritische Theorie 30/31 (2010)
Wahrheit in Kunst und Musik, in: Musik & Ästhetik 57 (2011)
Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity—Provisional Considerations, in: *The Second Century of New Music: Search Yearbook, Vol. 1*, hg. v. Franklin Cox, Daniel Peter Biro, Alexander Sigman und Steven Kazuo Takasugi, Lewiston 2011
auch: Краткий очерк истории музыкальиого модериа, in: ВАЗА 1/2010. ПЕРЕДОВОЕ ИСКУССТВО НАШЕГО ВРЕМЕНИ, Moskau
Komposition und Improvisation, in: *Aspekte der freien Improvisation*, hg. v. Dieter A. Nanz, Hofheim 2011
The Inclusion of the Non-Own. On Five Works with Foreign Material, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Material Today* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 8), Hofheim 2012

Autoren

Stefan Beyer
* 1981. Studium von Schulmusik, Geschichte und Komposition. Aufbaustudium Komposition, Konzertexamen. Derzeit Doktorand im Fach Musikwissenschaft. Kompositionspreise und Stipendien. Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig.

Luca Conti
* 1965. Studium der Musikwissenschaft in Rom. Dottorato di ricerca. Studienaufenthalte in Mexiko und Griechenland. Bücher zur Mikrotonalität im 20. Jahrhundert. Zahlreiche Aufsätze und Lexikonartikel.

Sidney Corbett
* 1960 in Chicago. Studium von Musik und Philosophie in Amerika, dann in Deutschland, wo er seit langem lebt. Umfangreiches Werk in allen Gattungen. Seit Oktober 2006 Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim.

Klaas Coulembier
Studium der Musikwissenschaft in Leuven 2002–2006. Seit 2009 Doktorand ebendort über Elliott Carter und Claus-Steffen Mahnkopf. Aufsätze, Vorträge und Programmheftbeiträge.

Franklin Cox
* 1961. Komponist, Cellist, Autor. Studium bis zum PhD. Zahlreiche Stipendien und Preise als Komponist, umfangreiches Werk. Lehrt derzeit an der Wright State University in Dayton (Ohio). Herausgeber von *New Music and Aesthetics in the 21st Century* und *Search Journal for New Music and Culture*.

Hansjörg Ewert
Studium von Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft. Promotion. Tätigkeit am Musiktheater. Assistent für Historische Musikwissenschaft am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg, jetzt ebendort Dozent für Musiktheorie, Analyse und Angewandte Musikwissenschaft.

Ernst Helmuth Flammer
* 1949 in Heilbronn. Studium der Musikwissenschaft und Komposition. Promotion. Umfangreiches Werk und zahlreiche Aufsätze. Festspielleiter. Seit 2003 Lehrer für Komposition und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden.

Clytus Gottwald
* 1925. Komponist, Chorleiter, Musikwissenschaftler. Leiter der legendären *Schola Cantorum Stuttgart*. Redakteur für Neue Musik im SWR Stuttgart. Zahlreiche Beratertätigkeiten und umfangreiches Schrifttum. 2009 Kulturpreis Baden-Württemberg für sein Lebenswerk.

Almut Hellwig
Studium der Informatik, dann Gesang. Zahlreiche Auftritte als Solistin, auf der Bühne, als Chorsängerin. Preisträgerin. Rundfunkproduktionen. Passion: zeitgenössische Musik.

Jonathan Hepfer
* 1983. Auf zeitgenössische Musik spezialisierter Schlagzeuger aus den USA. Studium auch in Deutschland. Derzeit Doktorand in Kalifornien. Mitglied zahlreicher Ensembles. Umfangreiches Repertoire.

Egbert Hiller
Studium von Musik, Theater/Film/Fernsehwissenschaft und Kunstgeschichte. Promotion. Rege Tätigkeit als Musikjournalist, mit Features bei Rundfunkanstalten, Moderationen, wissenschaftlichen Publikationen, als Konzertkurator, vor allem zur zeitgenössischen Musik.

Klaus Huber
* 1924 in Bern. International bedeutender Komponist. Legendärer Kompositionslehrer (vor allem in Basel und Freiburg). Umfangreiches Werk. Renommierte Preise für das Lebenswerk, so der Musikpreis Salzburg und der Ernst von Siemens Musikpreis.

Sven Thomas Kiebler
Musikstudium (Klavier). Gründungsmitglied des Ensemble SurPlus. Mitglied des Quartett avance 1995–2006 und des ensemble recherche 1985–1994. Stipendium der Akademie Schloss Solitude. Dirigiert seit 2006. Seit 2011 Dozent für Ensembleleitung Neue Kammermusik an der Musikhochschule Freiburg.

Carin Levine
Flötenstudium in den USA und Deutschland. Zahlreiche Preise. Umfangreiche Unterrichtstätigkeit, auch an Musikhochschulen. Dozentin der Darmstädter Ferienkurse. Autorin des Buches *The Techniques of Flute Playing*. Hunderte von Uraufführungen. Konzerte weltweit.

Barbara Maurer
Musikstudium (Viola) in Freiburg und London, weltweite Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin, vor allem auf dem Gebiet der Neuen Musik, Mitglied des ensemble recherche seit 1989, seit 2009 Dozentin für neue Kammermusik an der Musikhochschule Köln.

Johannes Menke
* 1972. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik. Promotion. Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Herausgeber der Reihe *sinefonia*. Zahlreiche Publikationen.

Peter Mischung
* 1954 in Hofheim am Taunus. Studium der Philosophie und Germanistik in Frankfurt am Main. 1980 Gründung des Wolke Verlages. Verleger von Büchern zur Gegenwartsmusik.

Alrun Moll
* 1940. Aufgewachsen in Deutschland und England. Musikstudium (Gesang) in Deutschland, der Schweiz und in Frankreich. Gesangspädagogin. Zahlreiche Veröffentlichungen und Bücher mit Lyrik. Vertont von Brian Ferneyhough.

Rainer Nonnenmann
*1968 in Ludwigsburg. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Deutschen Philologie. Promotion. Seit 2005 Dozent an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und zusätzlich seit 2011 an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Zahlreiche Buchpublikationen.

Jürgen Ruck
Musikstudium mit Meisterklasse (Gitarre). Frühe wichtige Preise und Lehrtätigkeit. Professor für Gitarre an der Musikhochschule Würzburg. Emsige Konzerttätigkeit als Solist, in Ensembles und Orchester, mit Musik vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Initiator von Kompositionsaufträgen.

Wolfgang Rüdiger
* 1957. Studium von Schulmusik (Klavier und Fagott), Philosophie und Pädagogik. Promotion in Musikwissenschaft. Künstlerischer Leiter des Ensemble Aventure. Rege Konzerttätigkeit und umfangreiches Schrifttum. Professor für Musikpädagogik/Künstlerische Ausbildung an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

Wolfram Schurig
* 1967. Studium von Blockflöte, Historischer Aufführungspraxis und Komposition. Umfangreiches Werk. Preise (Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung). Herausgeber von *New Music and Aesthetics in the 21st Century*. Lehr- und Vortragstätigkeiten an verschiedenen Hochschulen und Universitäten.

Steven Kazuo Takasugi
* 1960. Studium von Komposition in den USA. Promotion. Zahlreiche Studienaufenthalte in der ganzen Welt. Herausgeber von *Search Journal for New Music and Culture*. Lehrt Komposition als Associate am Musikdepartement der Harvard University.

Ermis Theodorakis
* 1979 in Athen. Klavierstudium (Griechenland und Niederlande). Frühzeitige Spezialisierung auf die zeitgenössische Musik. Spezialist für komplexe Musik, vor allem Xenakis. Kompositionsstudium (Deutschland). Solo-CDs. Kammermusik- und Ensembletätigkeit. Internationale Preise.

Christoph Türcke
* 1948. Professor für Philosophie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig. Zahlreiche Bücher vor allem zur Kritischen Theorie, Theologie und Philosophie. Sigmund-Freud-Kulturpreis 2009.

Peter Veale
Geboren in Neuseeland, seit 1980 in Deutschland. Studium der Musik (Oboe). Mitglied zahlreicher Kammerorchester und Neue Musik-Ensembles. Zahlreiche Uraufführungen. CD- und Rundfunkproduktionen. Autor des international verbreiteten Buches *Die Spieltechnik der Oboe*.

Sophie-Mayuko Vetter
Pianistin. Studium bei Vitaly Margulis, Peter Feuchtwanger, Robert Hill und Edith Picht-Axenfeld. Internationale Konzerttätigkeit mit einem Repertoire von Frühbarock bis zur zeitgenössischen Musik, auch auf dem Hammerflügel. CD- und Rundfunkproduktionen, Uraufführungen.

Ferdinand Zehentreiter
* 1955. Studium von Klavier, Soziologie, Philosophie und Musikwissenschaft. Promotion und Habilitation. Privatdozent für Soziologie an der Universität Frankfurt am Main. Derzeit Vertretungsprofessur ebendort. Lehrauftrag an der dortigen Musikhochschule. Umfangreiches Schrifttum.

Register der behandelten Werke Claus-Steffen Mahnkopfs

Angela Nova 70, 117, 332, 343, 349
Angela Nova 2 70f, 281–284, 343, 349
Angelus Novus 17, 23, 58, 63f, 66, 68–72, 114, 116f, 123, 127, 155f, 196, 200f, 221, 256, 284, 300f, 330f, 333, 343, 349, 351
Angelus Novus-Zyklus 17, 21, 200, 330, 351, 353
Beethoven-Kommentar 155, 243, 293f, 346, 349
Chorismos 25, 329f, 338
coincidentia oppositorum 253f, 256, 338
D'avance 275, 278–280, 330, 342
D.E.A.T.H. 156, 162–164, 173f, 344, 349
différance 26, 241, 338, 349
Die Schlangen der Medusa 76, 88, 240, 339, 349
Dritte Kammersymphonie 332f, 347
El sueño de la rázon produce monstruos 261–264, 345
Erstes Streichquartett 25–27, 29, 31, 34–38, 330, 339
5 kleine Lakunaritäten 265, 291, 341, 349
Gorgoneion 16, 70, 76, 88–90, 94, 96f, 99, 159, 240–242, 247–249, 339
Hommage à Daniel Libeskind 179, 196, 203, 332, 345, 348
Hommage à György Kurtág 21, 23, 99f, 102, 243, 344
Hommage à l'hautbois 332, 348
Hommage à Mark André 99, 344
Hommage à Theodor W. Adorno 23, 333, 345
Hommage à Thomas Pynchon 23, 156f, 162, 164, 173, 175f, 346, 354
Hommage à Wolfram Schurig 23, 348
humanized void 23, 72, 177, 179–182, 184f, 187, 189, 192, 194f, 198, 205–212, 301f, 332–334, 347
»il faut continuer« 163, 339, 349
Illuminations du brouillard 160, 279, 340, 349
Interpénétrations 13, 25, 329f, 338f
Kammerminiatur 291f, 341, 349
Kammerstück 291, 341, 349
Kammersymphonie 29, 330, 333, 340, 347, 349
Kammerzyklus 285, 330
Kurtág-Cantus 21, 99, 347
Kurtág-Duo 99f, 244, 257, 344
Kurtág-Zyklus 21, 88, 99, 102, 156, 196, 257, 324, 349, 354
Kurzes Leben 1 114, 285–290, 346
La terreur d'ange nouveau 117, 255f, 343, 349
La vision d'ange nouveau 116f, 121, 123–129, 133, 135f, 139–141, 144, 146, 148–150, 342, 349
Le rêve d'ange nouveau 117, 291, 293, 343, 349
Libeskind-Zyklus 157, 332, 349
Medeian-Zyklus 330
Medusa 15f, 23, 37, 74, 76f, 83, 88–90, 93f, 97–100, 102, 160, 173, 236f, 240–242, 247, 276, 329f, 340, 349, 352
Medusa-Zyklus 77, 88f, 99f, 102, 329
memor sum 15, 250, 252, 323, 339, 349
metallic void 179, 214
Meta Medeian 330, 340
Mikrotomie 260–262, 339, 349
Monade 70, 159, 247, 338
Mon cœur mis à nu 108–113, 285, 303, 306f, 309, 331f, 342
Paralipomenon 25–27, 30, 41, 44, 338
Pegasos 74–77, 80, 83f, 87f, 98f, 240f, 339, 349
Petit hommage à Thomas Tallis 23, 155, 333, 347
Prospero's Epilogue 23, 29, 189, 228f, 331, 346
Prospero-Zyklus 332
Pynchon-Zyklus 151, 156–159, 164, 168, 173, 176, 249, 349
requiescant in pace 163, 344, 349
Rhizom 25, 46–65, 67f, 72f, 291, 326, 329, 331, 338, 349
Solitude-Nocturne 15–19, 21, 70, 340, 349
Solitude-Sérénade 17, 20–22, 117, 123–128, 342, 349
Sonett 328, 337
Stheno und Euryale 76, 88, 90, 94f, 98, 100, 155, 240f, 340
succolarity 253–255, 338, 349
The Courier's Tragedy 156, 164–168, 171, 173–175, 344, 349, 353
The Tristero System 156, 164, 168–170, 172f, 175, 333, 345, 349
Todesmusik 99, 163, 344
voiced void 24, 72, 179, 212f, 215, 326, 332, 347
void – Archäologie eines Verlustes 178f, 199–204, 207f, 211f, 214, 216
void – kol ischa asirit 212f, 327, 332, 334, 348
void – mal d'archive 179, 204f, 214, 345
void – un delitto italiano 24, 211, 213, 332, 347

void-Zyklus 72f, 157, 163, 178f, 183, 185, 188, 331f, 344, 349
W.A.S.T.E. 156, 158–164, 173, 249, 345, 349
W.A.S.T.E. 2 156, 162, 173, 345
Wladimir 326, 340
Wladimir 2 29, 340f
Zweite Kammersymphonie 117, 330f, 343, 349
Zweites Streichquartett 330, 333, 342

Namenregister

Adams, David 75, 339, 349
Adler, Alfred 312
Adorno, Theodor W. 16, 46, 61–63, 66, 68, 71, 106, 111, 148, 153f, 156f, 222, 239, 281, 301, 303, 323–326, 328, 331, 333
Albertini, Francesca Yardenit 73, 157, 214, 220f, 225, 319, 321f, 330–332, 343, 348
Allen, Woody 320
Ambrosius von Mailand 310
Anders, Günther 68
André, Mark 156, 326, 331, 342
Andreas-Salomé, Lou 17
Assmann, Jan 322
Augustinus von Kippo 310
Avery, James 156, 168, 247, 265, 338–343, 345, 349

Babbitt, Milton 116, 124
Bach, Johann Sebastian 15, 50, 62, 64, 76, 154, 160, 199, 261, 315, 320
Barrett, Richard 15
Barrios, Agustin 260
Bartók, Bela 36, 138f, 143, 145, 168, 276
Bartolozzi, Bruno 241
Baudelaire, Charles 104–108, 111, 113f, 264, 285, 307
Beethoven, Ludwig van 15, 59, 152, 154, 160, 199, 293, 315, 334
Beckett, Samuel 201, 212
Benjamin, Walter 58, 63f, 67f, 70f, 73, 117, 150, 194, 196, 200, 221, 256, 282, 299, 300f, 321, 324, 330
Benn, Gottfried 313
Berg, Alban 9, 23, 75, 107, 152, 179–186, 188f, 192–194, 197–200, 205–210, 239, 325, 333f
Bernhard, Thomas 47, 153
Bettelmann, Bruno 312
Birtwistle, Harrison 89
Bloch, Ernst 303, 308
Böcklin, Arnold 240
Bogdanovich, Peter 242
Borries, Christian von 205
Bosch, Hieronymus 260
Boulez, Pierre 132, 154, 173, 304, 309, 311, 320f
Brahms, Johannes 199, 231, 327, 334
Brecht, Bertolt 69, 286

Cage, John 151, 219
Cameron, James 162
Camus, Albert 201, 212
Capossela, Vinicio 240
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 240
Carter, Elliott 75, 103
Cassidy, Aaron 266
Chambonnières, Jacques Champion de 82
Chomsky, Noam 315f
Church, Alonzo 108, 315
Cioran, Emile M. 49
Coclico, Adriano Petit 81
Couperin, François 82
Cox, Franklin 116, 156, 164, 175, 286, 331, 342, 344, 346, 349, 356
Cusanus 253
Czernowin, Chaya 333, 342

Dahlhaus, Carl 36
D'Anglebert, Jean-Henry 81
Deleuze, Gilles 47–49, 59, 75, 87
Derrida, Jacques 55, 154, 179, 204, 326
Diderot, Denis 286
Djerassi, Carl 281
Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch 287

Feldman, Morton 155, 325
Ferneyhough, Brian 13f, 25, 46, 55, 63f, 66f, 70, 75, 166, 199, 220, 239, 241, 243, 247, 260, 266, 269, 272, 303–305, 320, 324–326, 328f, 333, 337, 358
Flaubert, Gustave 287
Förtig, Peter 157, 338
Frege, Gottlob 105
Frescobaldi, Girolamo 77
Freud, Sigmund 71, 182, 206, 311–313

Ganassi, Sylvestro 81
Gattegno, Eliot 273
Gesualdo, Carlo 74, 311
Giordana, Marco Tulio 212
Globokar, Vinko 269
Goethe, Johann Wolfgang von 299, 302
Gould, Glenn 47, 50, 58–67, 73, 261
Goya, Francisco de 261, 264

Gregorius von Nazianus 310
Grisey, Gérard 322
Guattari, Félix 47–49

Haas, Joachim 159, 345f, 349
Habermas, Jürgen 154, 338
Hadid, Zaha 301
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 55, 63f, 66, 146–149, 222, 310, 320, 326
Heidegger, Martin 61f
Heisenberg, Werner 304
Henze, Hans Werner 309
Hieronymus, Sophronius Eusebius 310
Hilbert, David 105
Hitchcock, Alfred 242
Hoffmann, E.T.A. 106
Hoffmann, Dustin 214
Hofmann, Werner 242
Holliger, Heinz 285, 303
Hommel, Friedrich 25
Horaz 85
Huber, Klaus 13–17, 23, 25f, 219, 333, 338, 345, 347
Hübler, Klaus K. 15, 249
Hummel, Cornelius 275
Husserl, Edmund 26, 29

Josquin Desprez 81, 311
Jung, Carl Gustav 312

Kadishman, Menashe 203f
Kafka, Franz 201, 212
Kagel, Mauricio 155, 303
Kandinsky, Wassily 75
Kiefer, Anselm 221
Klee, Paul 75, 117, 150, 225, 256, 299–301
Kreidler, Johannes 314f, 322
Kurtág, György 100, 156, 319, 331

Lachenmann, Helmut 15, 36, 153, 155, 199, 219, 304, 308, 320
Lehmann, Harry 155, 314f, 322
Libeskind, Daniel 9, 71f, 156, 178–180, 182f, 185f, 188, 193f, 196, 198, 201, 203, 211, 301, 331
Ligeti, György 138, 311
Loos, Adolf 74f, 81f
Lorenzen, Paul 104
Luhmann, Niklas 154, 334

Maimonides, Moses 24
Mahler, Alma 313
Mahler, Gustav 65, 111, 160, 206, 208, 313, 325, 334
Mandelbrot, Benoît 253, 256, 265
Marcuse, Herbert 320
McCarthy, Cormac 287
Méhul, Étienne Nicolas 309
Messiaen, Olivier 308f
Mischung, Peter 322
Monteverdi, Claudio 77, 308, 311
Morelli, Giovanni 239
Mozart, Wolfgang Amadeus 65, 81, 154, 334
Müller-Madej, Stella 201, 212f

Nahowski, Franz 207
Nietzsche, Friedrich 108, 154
Nono, Luigi 153, 155, 221, 309, 311, 320, 333
Nunes, Emanuel 173, 338

Ockeghem, Johannes 303
Onetti, Juan Carlos 290

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 303, 310
Panofski, Erwin 63
Pasolini, Pier Paolo 24, 201, 211f, 332
Pierce, Charles Sanders 128
Platz, Robert HP 173
Poe, Edar Allen 114
Pompidou, Georges 304
Pons, Pascal 265f, 341, 349
Pousseur, Henri 231
Pynchon, Thomas 149, 151, 156–159, 162–166, 168, 171, 173–176, 328, 331, 333

Reich, Wilhelm 312
Rihm, Wolfgang 173, 303
Riedl, Josef Anton 219
Rombout, Erneset 16f, 21, 340, 342f, 349
Rore, Cipriano de 311
Ruck, Jürgen 331, 339, 344f, 349
Rubens, Peter Paul 77, 240
Russel, Bertrand 105
Ruzicka, Peter 330

Sartre, Jeal Paul 320
Scarlatti, Alessandro 87
Schlesinger, John 214
Schnebel, Dieter 155, 173, 303, 313
Schnell, David 333
Schönberg, Arnold 26, 52, 154, 182, 194, 199, 201, 203, 205–207, 239, 242, 275, 281, 309, 311, 315, 320, 324, 330, 333f, 340
Schönberg, Nuria 309
Schopenhauer, Arthur 222
Schubert, Franz 199, 226f, 325, 334
Schumann, Clara 313
Schumann, Robert 313
Schurig, Wolfram 156, 331, 339

Schwehr, Cornelius 173
Sciarrino, Salvatore 239
Smeyers, David 275, 349
Steiner, George 333
Stene, Håkon 267
Stern, Daniel 114
Stockhausen, Karlheinz 116, 129, 153, 155, 159, 201, 221, 231, 291, 304f
Svoboda, Mike 275

Takasugi, Steven Kazuo 49, 156, 331, 342
Tallis, Thomas 331
Taverner, John 65
Thurman, Uma 240
Tinctoris, Johannes 85
Türk, Daniel Gottlob 81
Turing, Alan 315

Veale, Peter 15, 156, 159f, 240–242, 279, 329, 332, 337–340, 345, 349
Vetter, Sophie-Mayuko 231, 331, 343, 346, 349

Wagner, Richard 73, 154, 160, 199, 239, 308f, 319f, 329
Warburg, Aby 240
Webern, Anton 74, 207, 304, 325
Weil, Simone 201, 212
Wellmer, Albrecht 326
Weiss, Peter 58, 69, 71
Wilson, Peter Niklas 219
Wuorinen, Charles 129

Xenakis, Iannis 291

Zappa, Frank 238
Zender, Hans 173
Zimmermann, Bernd Alois 155
Zimmermann, Walter 266

Claus-Steffen Mahnkopf im wolke verlag

Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.)
Mythos Cage
271 S., geb., € 24.–, 3-923997-87-6

Claus-Steffen Mahnkopf
Die Humanität der Musik
Essays aus dem 21. Jahrhundert
328 S., Pb., € 29.–, 978-3-936000-42-9

Klaus Huber
Von Zeit zu Zeit
Das Gesamtschaffen
Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf
344 S., Notenbeisp., Pb., € 39.–, 978-3-936000-36-8

Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf
Musik, Ästhetik, Digitalisierung
Eine Kontroverse
176 S., pb., € 17.–, 978-3-936000-84-9

Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig (eds.)
Polyphony & Complexity
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1)
In English, with musical examples
328 p., pb., € 24.–, 978-3-936000-10-8

Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig (eds.)
Musical Morphology
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 2)
In English, with musical examples
224 p., pb., € 22.–, 978-3-936000-13-9

Claus-Steffen Mahnkopf (ed.)
The Foundations of Contemporary Composing
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 3)
In English, with musical examples
200 p., pb., € 22.–, 978-3-936000-14-6

Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig (eds.)
Electronics in New Music
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 4)
In English, with musical examples
254 p., pb., € 24.–, 978-3-936000-15-3

Claus-Steffen Mahnkopf (ed.)
Critical Composition Today
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 5)
In English, with musical examples
210 p., pb., € 22.–, 978-3-936000-16-0

Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig (eds.)
Facets of the Second Modernity
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6)
In English, with musical examples
248 p., pb., € 24.–, 978-3-936000-17-7

Klaus Huber
From Time – to Time
The Complete Œuvre
Conversations with Claus-Steffen Mahnkopf
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 7)
In English, with musical examples
352 p., pb., € 29.–, 978-3-936000-18-4

Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, and Wolfram Schurig (eds.)
Musical Material Today
(= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 8)
In English, with musical examples
ca. 248 p., pb., ca. € 24.–, 978-3-936000-19-1

www.wolke-verlag.de

SIKORSKI

exempla nova

463

claus-steffen mahnkopf

void - mal d'archive

raum-klang-komposition
für acht lautsprecher

space/sound-composition
for eight loudspeakers

edition sikorski 8663

Claus-Steffen **MAHNKOPF**

Sämtliche Werke von
Claus-Steffen Mahnkopf erscheinen
in der Reihe für Neue Musik
exempla nova

Biographie, Werkverzeichnis und viele weitere
Informationen über den Komponisten finden Sie hier: www.sikorski.de

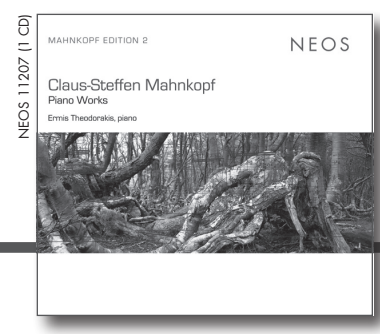
NEOS



Pynchon Cycle

The Tristero System
The Courier's Tragedy
W.A.S.T.E.
D.E.A.T.H.

Peter Veale, Oboe · Franklin Cox, Violoncello
Ensemble SurPlus · EXPERIMENTALSTUDIO des SWR



Piano Works

Rhizom · 5 kleine Lakunaritäten
Kammerminiatur · Kammerstück
Le rêve d'ange nouveau
Beethoven-Kommentar
Prospero-Fragmente

Ermis Theodorakis, Klavier

In Vorbereitung: MAHNKOPF EDITION 3 · Angelus Novus (2 CDs)

info@neos-music.com **NEOS Music GmbH** **www.neos-music.com**