

Claus-Steffen Mahnkopf · Die Humanität der Musik



Claus-Steffen Mahnkopf

# Die Humanität der Musik

**Essays aus dem 21. Jahrhundert**

Erstausgabe 2007  
© Claus-Steffen Mahnkopf  
Alle Rechte vorbehalten  
Wolke Verlag Hofheim, 2007  
Gesetzt in der Adobe Garamond  
Umschlaggestaltung:  
Friedwalt Donner, Alonissos  
ISBN 978-3-936000-42-9

# Inhalt

Vorbemerkung 7

## I. Zur eigenen Position

Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension.

Einige Aphorismen zum Künstlertum 11

Vergangenheit und Zukunft in der Musik 21

Arbeitsbericht 2006 27

Elf Notizen über das Nichts 40

Marginalien zu Thomas Pynchon 48

## II. Moderne Musik

Technik und moderne Musik 61

Demokratie und Neue Musik 76

Politik und Neue Musik 84

Mensch und Neue Musik 98

## III. Politisches

Der 11. September 2001 113

Krieg oder Frieden 116

Globalisierung und die Freiheit der Künste 119

## IV. Theoretische Grundlagen

Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion 133

Über Zeit und Geschichte in der Musik 152

Thesen zur Zweiten Moderne 160

Musikalische Komplexität und ihre Reduktion 170

## V. Bezüge

Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und  
der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos 177

Brian Ferneyhough 195

Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon 213

In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig  
und Steven Kazuo Takasugi 224

Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik 243

VI. Neue Musik im Speziellen	
Thesen zur Politik der Neuen Musik	261
Das Generationsproblem der Neuen Musik	267
Kompositionsstudium heute	275
VII. Elf Fragen	281
Nachweise	319
Namenregister	321

## Vorbemerkung

Als ich einem kleinen Bändchen mit Aufsätzen, welches die Villa Massimo 1998 in Rom herausbrachte, einen Titel geben sollte, wählte ich die Formulierung »Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?«<sup>1</sup>, womit ich auf in diversen Diskursen vorherrschende Vorstellungen vom Ende des Subjekts und von der Rolle des Menschen in der Kunst produktiv reagieren wollte. 2003 stand eine Veranstaltung, die ich mit organisierte, ebenfalls unter einer ähnlichen Fragestellung.<sup>2</sup> Je länger ich grundlegende Fragen nach dem Status, der Möglichkeit, den Begrenzungen, den Potentialen des Menschen auf der einen Seite, nach der Funktion, aber auch nach der Zukunftsfähigkeit der Kunst, insbesondere der Musik, bedachte, desto stärker verfestigte sich in mir die Auffassung, daß der Mensch – wie immer man ihn denkt – der zentrale Bezugspunkt für die Kunst sein müsse: und in der Zukunft verstärkt sein müsse. Und das gilt vor allem für die Musik, die auch noch in der Negation das ist, was Hegel das Erscheinen der Innerlichkeit nannte, wobei wir heute, mit oder ohne Hegel, gegen oder auch mit dem Autor einer philosophischen Enzyklopädie, Innerlichkeit ganz anders denken können, als das im 19. Jahrhundert geschah. Ich habe – als Bekenntnis und öffentlichen Aufruf – den Aufsätzen, die in diesem Band versammelt sind und die nicht nur um den Menschen kreisen, bewußt den Titel »Die Humanität der Musik« gegeben. Ich glaube, daß die Musik einer solchen Humanität fähig ist und diese auch befördern kann – wenn sie es will.

Die Texte stammen, mit einer Ausnahme, aus dem neuen Jahrhundert, erschienen sind sie alle nach 2000. Viele sind Originalbeiträge. Sie berühren ganz unterschiedliche Themenkreise. Als Rahmen fungieren mein kompositorisches Werk und gewisse biographische Hintergründe, die für dessen Verständnis nicht unerheblich sind. Sodann wird moderne Musik unter verschiedenen Aspekten problematisiert. Ein, wenn auch kleines Kapitel ist politischen Fragen gewidmet. Ein anderes nimmt zum kompositionstechnischen Diskurs Stellung. Schließlich äußere ich mich zu persönlichen Bezugspunkten, zu Theodor W. Adorno, Mark André, Frank Cox, Brian Ferneyhough, Klaus Huber, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Daniel Libeskind, Luigi Nono, Thomas Pynchon, Steven Kazuo Takasugi und Wolfram Schurig.<sup>3</sup>

Dieses Buch erscheint nach der *Kritischen Theorie der Musik*<sup>4</sup> und vor einem in Arbeit befindlichen Buch zur Rolle der Musik in der Weltgesellschaft; es überschneidet sich nicht mit den vorgesehenen Bänden mit musikalischen Porträts – hier geht

1 *Am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ist die Musik noch ein Spiegel des Menschen?*, Rom 1998 (Accademia Tedesca).

2 Vgl. *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf u. Youngi Pagh-Paan (= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen), Bremen: Hauschild 2004.

3 Andere Bezugspunkte sind in früheren Schriften behandelt worden: etwa Beethoven, Glenn Gould, Luhmann, Wagner, Dostojewski, Habermas, Walter Benjamin.

4 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006.

es um Musik – und zum dekonstruktiven Komponieren – hier geht es um Technik und das Wie des kompositorischen Machens.

Ich danke Peter Mischung, dem Verleger des Wolke Verlags. Er war der einzige, der 1999 den Mut hatte, den Band *Mythos Cage* in sein Verlagsprogramm zu nehmen. Seither ist unsere Zusammenarbeit stetig intensiver geworden. Einen Band mit Schriften eines Komponisten, der noch nicht in die Jahre gekommen ist, zu veröffentlichen, ist keine Selbstverständlichkeit. Der Autor ist sich dessen bewußt.

Leipzig, Frühjahr 2007



## Arbeitsbericht 2006

Ich erinnere mich: In den frühen 1980er Jahren hielt in Mannheim Wolfgang Rihm einen Vortrag über seine Arbeit. Dabei kam er auf seinen Freiheitsbegriff zu sprechen. In Absetzung von den zuweilen zu strengen konstruktiven Praktiken der Nachkriegsgeneration wolle er sich lieber auf diejenige Phase der Zweiten Wiener Schule, die freie Atonalität heißt, beziehen. Dort habe es wahrhafte Freiheit gegeben, und darauf müsse man sich besinnen. Zur Veranschaulichung sang er den Beginn von Schönbergs drittem Streichquartett mit seinen starren, leicht mechanischen Achteln und im Vergleich dazu eine Stelle aus dessen zweitem Streichquartett. Dort die Unbeweglichkeit, die Unfreiheit, hier die Weite, die Freiheit, das war die Unterscheidung, auf die Rihm Wert legte. Ich spürte damals, daß bei dem Versuch, jene geschichtliche Situation auf die Gegenwart zu übertragen, etwas nicht stimmt. Rihms Argumentation – das kann ich nach vielen persönlichen Gesprächen sagen – funktioniert meines Erachtens nicht. Freiheit ist ein zu hohes Gut, eine zu mächtige Kategorie, als daß man sie einfach in Anspruch nehmen könnte. Freiheit muß man sich erkämpfen, oder aber Freiheit fällt einem zu. Das letztere ist ein Historisches und läßt sich daher erst recht nicht herbeiwünschen. Sicher war die Phase der sogenannten freien Atonalität eine der Freiheit, so wie die Mozarts sich exakt dessen historischem Ort verdankt und deswegen niemals wiederholt werden kann. Aber ob Freiheit uns, in unserer Lebens- und Schaffenszeit, gegeben ist, darüber läßt sich nicht verfügen. Die andere Möglichkeit ist es, sich Freiheit zu erobern, sich zu erkämpfen. Das aber setzt Arbeit und Zeit voraus, und wie weit man damit kommt, ist gleichfalls nicht unabhängig von der geschichtlichen Situation.<sup>1</sup> Obwohl ich mithin größte Probleme habe mit jener Inanspruchnahme einer emphatisch freien Zeit zwischen der späteren Tonalität und der Zwölftontechnik, fühle ich mich, als Komponist und im Jahre 2006, in einer ähnlichen Lage. Wie ist es zu dieser Situation, die eine ganz andere ist, gekommen? Um das zu erläutern, mithin das, was mich als Komponisten umtreibt, bedarf es der Vorgeschichte.

Im Jahre 1990 habe in einem Text meine weitere Produktion angekündigt, indem ich eine Folge »Genesis des Komplexismus« entwarf<sup>2</sup>, die vor allem aus höherstufigen Polyphonieformen besteht. Ich sprach von einem größeren Orchesterwerk, das gleichsam die Spitze komplexer Polyphonie darstellen und meine damalige Vorstellung von Komplexität bündeln sollte. Es wurde nicht geschrieben; keiner zeigte daran

1 Paulo de Assis hat eindrucksvoll und stringent gezeigt, wie Nono in den 1970er Jahren genau diese Freiheit, die sein Spätwerk durchzieht, gewann – durch ein konsequentes Reagieren auf den geschichtlichen Wecker und das Reflektieren auf das bisher Gemachte, durch einen kulturellen – philosophischen, politischen und literarischen – Kontext und in enger Abstimmung mit der ganz persönlichen, sozusagen privaten Lebensgeschichte. (Vgl. Paulo de Assis, *Luigi Nonos Wende. Zwischen »Como una ola de fuerza y luz« und »...sofferte onde serene...«*, Hofheim: Wolke 2006 [= sinefonia 2])

2 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: MusikTexte 35 (1990).

Interesse, und ich forcierte auch nicht, einen Auftrag zu erhalten. Auch die drei nun erkennbaren Orchesterwerke – *Prospero's Epilogue*, *humanized void* und *Hommage à Zaba Hadid* – sind nicht mit diesem »Komplexismus-Endpunkt« identisch. Eine solche Konzeption mag vielleicht als das nie geschriebene Werk stets im Hintergrund lauern. Jener Großzyklus von Komplexität wurde dann mit *Medusa*<sup>3</sup> im wesentlichen abgeschlossen. Dieses Werk, entstanden zwischen 1990 und 1992, ist die bis dahin dichteste und komplizierteste Partitur, die ich schrieb, und stellt bis heute den größten Arbeitsaufwand dar, wenn man die Kürze der Aufführung mit der Zeit des Komponierens vergleicht (nur *Angelus Novus* brauchte mehr Kompositionszeit, das Werk ist aber bedeutend länger). In den Jahren danach ging es darum, einerseits die Idee des Poly-Werks fortzusetzen – das geschah vor allem mit meinem Kammerzyklus, der sicherlich strengsten Ausformung der Idee des Poly-Werks –, andererseits darum, den persönlichen Stil auszubauen, dabei gleichsam Nebenwerke zu komponieren, von denen ich nicht wissen konnte, ob aus ihnen einmal etwas Größeres würde, und, ich denke hierbei an meine *Kammersymphonie*, größere Werke zu planen. Das Jahr 1995 war insofern ein Umbruch, als ich den Auftrag für die Münchener Biennale erhielt und somit für die nächsten fünf Jahre, also bis zum Ende des Jahrhunderts, beschäftigt sein sollte. *Angelus Novus*<sup>4</sup> schrieb ich zwischen 1997 und 2000, bestehend aus sechs Werken mit zwei Varianten. Aus verschiedenen Gründen war dieses Musiktheater ein Höhepunkt meines bisherigen Entwicklungsgangs und zugleich auch dessen Abschluß, was ich freilich erst im Sommer 2000 bemerkte, als ich mit dem beginnen wollte, was ich mir für diese Zeit schon zwei Jahre zuvor vorgenommen hatte und wobei ich ins Stocken geriet. Im Herbst 2000 begann ein neuer Abschnitt. Um einen Überblick zu geben, seien die seither komponierten Werke aufgelistet.<sup>5</sup>

*requiescant in pace* (2000)

Besetzung: Ensemble (Perc, Vl, Vla, Vc)

Dauer: 3 Minuten

3 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Medusa: Concerning Conception, Poetics, and Technique*, in: ders. et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 1), Hofheim: Wolke 2002.

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

5 Ich habe inzwischen einige Selbstanalysen verfaßt: »*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: Wolke 2004; *Hommage à Thomas Pynchon*, in: *Electronics in New Music*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf et al., Hofheim: Wolke 2006 (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 4); *Zur Pluralität der Zweite Moderne. Oder: was mich mit Steven Kazuo Takasugi verbindet*, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel (= Beiträge des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 47), Mainz: Schott 2007; zum Kurtág-Zyklus ist vorgesehen eine Analyse in: *Facets of the Second Modernity* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 6). Zum Pynchon-Zyklus vgl. auch den Text »Marginalien zu Thomas Pynchon« in diesem Band, zum Kurtág-Zyklus den Text »Vergangenheit und Zukunft in der Musik«.

*Kurtág-Duo* (2000)

Besetzung: 2 Gitarren

Dauer: 12 Minuten

*deconstructing accordion* (2000/2001)

Besetzung: Akkordeon

Dauer: 10 Minuten

*Hommage à György Kurtág* (2000/2001)

Besetzung: Sologitarre und Kammerorchester (Picc, Picc-Ob, Cl in Es, Cor, 2 Tr, 2 Trbn, Harm, Cel, Arp, Cym, Perc, Vl, 3 Vle, 3 Vc, Cb)

Dauer: ca. 65 Minuten

*Hommage à Mark André* (2001)

Besetzung: Cymbalom

Dauer: 8 Minuten

*Todesmusik I* (2001)

Besetzung: Ensemble (2 Tr, 2 Trbn, Cymb, Perc)

Dauer: 14 Minuten

*Todesmusik II* (2001)

Besetzung: Ensemble (2 Tr, 2 Trbn, Cymb, 2 Perc)

Dauer: 14 Minuten

*The Courier's Tragedy* (2001)

Besetzung: Violoncello

Dauer: 19 Minuten

*D.E.A.T.H.* (2001/2002)

Besetzung: 8-Spurtonband

Dauer: 11 Minuten

*W.A.S.T.E.* (2001/2002)

Besetzung: Oboe und Live-Elektronik

Dauer: 18 Minuten

*The Tristero System* (2002)

Besetzung: Ensemble (4 Picc, 2 Bcl, 3 Trbn, 2 Perc, 2 Pf)

Dauer: 18 Minuten

*Hommage à Daniel Libeskind, Vol. I* (2002)

Besetzung: Vl, Vla, Vc, Fl (auch Picc und Bfl), Ob (auch E.H.), Cl (auch Bcl)

Dauer: 15 Minuten

*W.A.S.T.E. 2* (2001/2002)

Besetzung: Oboe und 8-Spur-Tonband

Dauer: 18 Minuten

*void – mal d'archive. Raum-Klang-Komposition* (2002/2003)

Besetzung: 8-Spur-Tonband

Dauer: 23 Minuten

*Hommage à Theodor W. Adorno* (2003)

Besetzung: Streichquartett

Dauer: 8 Minuten

*El sueño de la razón produce monstruos. Un capricho según Goya* (2003)

Besetzung: Gitarre

Dauer: 3 Minuten

*Beethoven-Kommentar* (2004)

Besetzung: Klavier

Dauer: ca. 4 Minuten

*Prospero's Epilogue* (2004)

Besetzung: Klavier und Orchester (3 Fl [auch 3 Picc], 3 Ob [auch E.H.], 3 Cl in B [auch Cl in Es, auch Bcl], Bcl, 2 Fg, Cfg, 4 Cor, 3 Tr, 3 Trbn, Tb, 2 Arp, Cel, Git, 3 Perc, 8 Vl, 6 Vle, 4 Vc, 3 Cb)

Dauer: 33 Minuten

*Hommage à Thomas Pynchon* (2003-2005)Besetzung: Ensemble [wie *The Tristero System*], Solo-Cello und Live-Elektronik (36 Lautsprecher)

Dauer: unbegrenzt

*Hommage à Steven Kazuo Takasugi* (2005)

Besetzung: Klavier, Violine, Viola und Violoncello

Dauer: 14-15 Minuten

*Prospero-Fragmente* (2005)

Besetzung: Klavier

Dauer: ca. 14 Minuten

*Kurzes Leben 1* (2005)

Besetzung: Ein Fagottist und ein Flügel

Dauer: ca. 3 Minuten

*Kurtág-Cantus I* (2005)

Besetzung: Klarinette in A

Dauer: ca. 12 Minuten

*Hommage à Frank Cox* (2006)

Besetzung: vierteltöniges Vibraphon, E-Gitarre und Klavier

Dauer: ca. 13 Minuten

*humanized void* (2003-2007)

Besetzung: Orchester (4 Fl [auch 4 Picc, Afl, Bfl], 4 Ob [auch E.H.], 3 Cl in B [auch Cl in Es], Bcl, 2 Fg, 1 Cfg, 6 Cor, 4 Tr, 4 Trbn, Tb, Cel, Arp, Timp, 3 Perc, 24 Vl, 10 Vle, 8 Vc, 6 Cb)

Dauer: ca. 30 Minuten

Jahr	Kurtág-Zyklus	Pynchon-Zyklus	Libeskind-Zyklus	Void-Zyklus	Prospero-Zyklus	Weitere Hommagen	Sonstiges
2000	• Kurtág-Duo						• <i>requiescant in pace</i>
2001	• <i>Hommage à György Kurtág</i> • <i>Hommage à Mark André</i> • <i>Todesmusik I</i> • <i>Todesmusik II</i>	• <i>The Courier's Tragedy</i> • <i>D.E.A.T.H.</i> • <i>W.A.S.T.E.</i> • <i>W.A.S.T.E. 2</i>					• <i>deconstructing accordion</i>
2002		• <i>The Tristero System</i>	• <i>Hommage à Daniel Libeskind, Vol. I</i>	• <i>void - mal d'archive, Raum-Klang-Komposition</i>			
2003		• <i>Hommage à Thomas Pynchon</i>		• <i>humanized void</i>		• <i>Hommage à Theodor W. Adorno</i>	• <i>El sueño de la razón produce monstruos. Un capricho según Goya</i>
2004				• <i>Beethoven-Kommentar</i> • <i>Prospero's Epilogue</i>			
2005	• <i>Kurtág-Cantus I</i>			• <i>Prospero-Fragmente</i>		• <i>Hommage à Steven Kazuo Takasugi</i>	• <i>Kurzes Leben I</i>
2006						• <i>Hommage à Frank Cox</i>	
2007							

(Hommage à Zaha Hadid)

Legende

- Hommagen
- ..... Arbeit im Experimentalstudio
- - - - "algorithmisch"
- Arbeit mit "fremdem Material"
- Dissoziation des Zusammenspiels
- ..... Das Harmonische
- - - - Raum

Diese Werke lassen sich weitgehend in Zyklen einteilen, wie die Graphik veranschaulicht. Sie gibt eine Übersicht über die Entstehungszeiten der Werke und Zyklen. Am Anfang steht zwar der Kurtág-Zyklus, der relativ zügig komponiert wurde, er ist aber noch nicht abgeschlossen, da die vier Solostücke (für Piccolo, Klarinette, Geige und Horn) noch nicht vollendet sind; Ende 2005 schrieb ich den *Kurtág-Cantus I* für A-Klarinette; die drei anderen Stücke werden, ohne daß es einen Zeitplan gäbe, folgen. Der Pynchon-Zyklus hingegen, der in die Jahre 2001 bis 2005 fällt, hingegen ist abgeschlossen (Modifikationen am »offenen« Kunstwerk *Hommage à Thomas Pynchon* sind freilich situativ möglich und erwünscht). Der Libeskind-Zyklus begann 2002, aber es ist nicht abzusehen, wann es mit ihm weitergeht. Der void-Zyklus, ebenfalls 2002 beginnend, wird, weil auf ein Musiktheater hinauslaufend, der komplizierteste, langwierigste, umfangreichste, unberechenbarste Zyklus, dessen Ende nicht abzusehen ist. Es würde mich nicht wundern, wenn er mehr als ein Jahrzehnt umfassen sollte. Der Prospero-Zyklus hingegen ist abgeschlossen. Die beiden Spalten »weitere Hommagen« und »Sonstiges« sind selbstverständlich als offene Systeme zu betrachten. Unterhalb der Übersicht ist ein Werk erwähnt, das fest eingeplant ist: die *Hommage à Zaha Hadid* (für großes Orchester).<sup>6</sup>

\*

Als ob es darum ginge, die materialistische Philosophie zu verifizieren, stellt die Umstellung der Produktionsweise, zumindest an der Oberfläche, die größten Veränderungen meiner Arbeit dar. Und diese Produktionsweise ist mehr denn je von Computern geprägt. Im Herbst 2000 stellte ich meine Schreibweise auf ein computergestütztes Notationsprogramm um, wobei ich mich von vornherein für das anspruchsvollste entschied, das Programm »Finale«, das ich mit personalisierten Zeichensätzen (etwa für die Mikrotöne) erweiterte. Damit entfällt die aufwendige und zeitraubende Kalligraphie meiner Partituren. Ich spare zwei Drittel der Zeit, oder anders formuliert: ich kann in der gleichen Zeit dreimal soviel komponieren. Da die Kreativität nicht im gleichen Maße wächst, habe ich mehr Zeit für das übrige Leben oder aber für größere Besetzungen. *Prospero's Epilogue* hätte ich niemals in einem Jahr kalligraphieren können, auch der Kurtág-Zyklus hätte wesentlich länger gebraucht. »Finale« gewährt immense Vorteile, nicht zuletzt den der einfachen Revidierbarkeit des Materials. Notationsprogramme sind aber insofern gefährlich, als sie dazu tendieren, ihre immanenten Begrenzungen dem Komponisten zu oktroyieren. Vor allem ist an die systemimmanente Unmöglichkeit unabhängiger Tempi und Taktschemata zwischen polyphonen Gruppen zu denken. Als ob es gälte, genau diese beträchtliche Schwäche zu überlisten, habe ich für die dissoziativen Partituren wie *The Tristero System* oder *Hommage à Frank Cox* individuelle Lösungen ersonnen. Sodann bietet das Programm die Möglichkeit, das Komponierte sich vorspielen zu lassen. Hierin sehe ich das größte Risiko für junge Komponisten, die noch nicht, sozusagen auf

<sup>6</sup> Auch dieses Werk wird im Zentrum eines Zyklus stehen.

konventionelle Weise, ein inneres, imaginatives Ohr ausgebildet haben. Andererseits realisiert der Computer jeden beliebigen, und das heißt jeden beliebig komplizierten Rhythmus – und diesen Vorzug möchte man kaum missen.

Der nächste Schritt, was die Produktionsmittel anbetrifft, war der Gang ins elektronische Experimentalstudio, eine Erfahrung, die jeder Komponist wenigstens einmal im Leben (wenn auch nicht unbedingt am Anfang der Laufbahn, im Studium) machen sollte. Die Erfahrung der dortigen Klangmöglichkeiten gehört einfach zur modernen Musik, und man kann einen konservativen Komponisten schon fast daran erkennen, daß es ihm an dieser Hörpraxis mangelt und er alles *allein* über die Instrumentalmusik glaubt ausdrücken zu müssen. Der Komponist am Mischpult, umgeben von den brav agierenden und parierenden Apparaten, fühlt sich mitunter als der *maitre de métier*, als Beherrscher des Materials, als Dirigent des Klanggeschehens. Die Faszination dieses Bildes ist ambivalent. Einerseits bestätigt es jene Herrschaft der instrumentellen Vernunft, die von den postserialistischen Ästhetiken immer wieder kritisiert worden war. Auf der anderen Seite kann man diesem herrschaftlichen Charakter entgehen, wenn man von vornherein einen kritischen, künstlerischen, musikalischen und eben nicht nur einen technischen und gleichsam administrativen Zugang zu den Maschinen hat. Wenn man die Elektronik konsequent als Mittel und nicht als Selbstzweck betrachtet, dann kann mit ihr sinnvoll umgegangen werden.<sup>7</sup> Ist diese Distanz gewahrt, dann lassen sich die Grenzen und die Potentiale scharf erkennen. Die Potentiale sind die schier unbegrenzt scheinenden klanglichen Möglichkeiten. Die Grenzen hingegen liegen vor allem in den beiden folgenden Aspekten. Die Klänge tendieren zum Klischeehaften und bedürfen daher besonders feiner Justierung. Und: Die Maschinen verstehen nur die »Sprache der Zahlen«. Sie »denken« digital, das Nicht-Identische kommt im Prinzip nicht vor. Mit solchen Mitteln läßt sich kein Kurtág-Zyklus komponieren. Genau dieser Mangel, dieses Defizit muß entsprechend zum Ausgangspunkt gemacht werden. Mit der Arbeit im Studio wurden die Zahlen und das Mathematische für meine Arbeit gewichtiger – zwei »Parameter«, die ich, trotz meiner Liebe und Affinität zur Mathematik, bislang nur soweit beim Komponieren berücksichtigte, wie es absolut notwendig war. Jetzt aber wurden sie inflationär. Was aber zum Charakter und zur Konzeption des Pynchon-Zyklus paßte.<sup>8</sup>

Was ich mit diesen Zahlen dort gemacht hatte, war im Grunde die Arbeit mit numerischen Reihen und Proportionen, also die Anwendung der Zahlentheorie. Nun ging es in Richtung Arithmetik. Dafür konnte ich auf das Tabellenkalkulationsprogramm »Excel« zurückgreifen, das auch von anderen Komponisten verwendet wird, um umfangreichere Rechenoperationen zu automatisieren. Man erhält dadurch eine große Masse von abgeleiteten Zahlen, die entsprechend parametrisch und dann musikalisch zu interpretieren sind. Diese Art von Materialgenese und Materialvervielfältigung habe ich in der *Hommage à Steven Kazuo Takasugi* angewandt.<sup>9</sup> Der

7 Vgl. den Text »Technik und moderne Musik« in diesem Band.

8 Vgl. Anm. 5.

9 Vgl. Anm. 5.

nächste Schritt führt zu den mathematischen Funktionen, die Verlaufskurven erzeugen, die auch die trigonometrischen Funktionen wie Sinus, Cosinus und Tangens einbeziehen. Diese Kurven lassen sich entsprechend parametrisch lesen, etwa als Tonhöhenlinien, dramaturgische Entwicklungen, dynamische Levels et cetera. Wieder lassen sich Unmassen von Zahlen erzeugen, die zunächst kaum einen musikalischen Sinn ergeben und deswegen einer besonders behutsamen Handhabung bedürfen. Ein weiterer Schritt würde den Bereich der Geometrie, der zwei- und dreidimensionalen komplexen Gebilden, erschließen, zumal, wenn diese als drehbare konzipiert werden, was etwa für Raum-Zeit-Skulpturen nutzbar gemacht werden kann. Der Knotenpunkt von mathematischen, musikalischen und notationellen Vorgängen ist natürlich das Programm »Open Music«, dessen Patch-Struktur eine Verwandtschaft mit MAX-MSP, also dem zentralen Programm des Experimentalstudios, zeigt. Was nach einer Schließung eines Kreises, mithin nach Perfektionierung aussieht, ist aber nicht frei von Risiken; die Gefahr besteht darin, daß zu schnell zu viel Material erzeugt wird, und zwar auf Kosten des musikalischen Sinns. Meistens klingen die Tonhöhen ohne jedweden harmonischen Bezug, schnurren ab, wie es nur in algorithmischen Prozeduren möglich ist, entbehren am Anfang nicht eines gewissen Reizes, öden aber schnell an und werden schlicht langweilig, graues Rauschen. Ich betrachte daher die Arbeit mit computergestützten Hilfsmitteln grundsätzlich als eine experimentelle, als Recherche, um bestimmte Felder der kompositorischen Rationalität zu erkunden, ohne diese zu verfestigen.

Rückblickend auf diese sechs Jahre kann ich verschiedene Projekte identifizieren, die sich mit der Zeit herauskristallisiert haben. Das sicher offenkundigste ist die Häufung von Hommagen. Seit dem Klavierstück *Rhizom* (1988/89), dessen Untertitel »Hommage à Glenn Gould« lautet, habe ich, vielleicht von dem Ensemblestück »*il faut continuer*« mit dem Untertitel »Requiem für Samuel Beckett« abgesehen, keine Hommage geschrieben, bis ich mich 1998 zu den beiden an Kurtág und Pynchon – als paradigmatische Antipoden – entschloß, denen schon bald mit Mark André, Daniel Libeskind, Theodor W. Adorno, Steven Kazuo Takasugi, Frank Cox und Zaha Hadid weitere folgen sollten. Eine Hommage ist für mich eine Schnittstelle, die zwischen meiner eigenen Musik – so, wie sie sich bis dato stilistisch und technisch entwickelt hat – und der extrem verdichteten Individualität dessen, dem die Hommage gewidmet ist, eine enge Bindung herstellt. An jeder dieser Persönlichkeiten – genauer: an jedem ihrer Werke – interessiert mich ein höchst Spezifisches: bei Gould sein klavieristischer Ansatz<sup>10</sup>, bei Kurtág das ›harmonische‹, konsonant/dissonante Zusammentreffen von Vergangenheit und Gegenwart, bei Pynchon die überbordende Netzwerkkomplexität, bei André ein aus der Tiefe eruptierender Klang, bei Libeskind die gebrochene Schönheit einer kühlen Expressivität, bei Adorno seine Liebe zu Alban Berg, bei Takasugi seine unvergleichliche »sophistication«, bei Cox das Multitalent, bei Hadid die pittoreske Potenz. Solche gehaltenen, das heißt inhaltlich-konzeptu-

10 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik*, in: *Üben&Musizieren* 5/1990, Mainz 1990.



ellen, nicht aber programmusikalischen Bezüge ergeben sich auch beim Prospero-Zyklus (mit Shakespeare) oder beim void-Zyklus (mit unterschiedlichen Ausprägungen der Semantik »Leere«)<sup>11</sup>, doch sind sie nicht personalisiert, nicht direkt angeschlossen an einen Künstler oder einen Philosophen mit dessen einmaligem Fingerabdruck.

»Schnittstelle« heißt dreierlei. Zunächst entspricht jedem dieser Spezifika ein bestimmter Typus von Ausdruck und Poetik, der dem meinen mitunter widersprechen kann. Je größer dieser Abstand, desto anspruchsvoller ist es, eine Verbindung herzustellen. Hier geht es darum, daß der *andere* Ausdruck in viel stärkerem Maße den meinen beeinflusst, als es der Fall wäre, wenn dieser nur Anlaß für eine persönliche Antwort ist.<sup>12</sup> Dadurch vermag ich mein Ausdrucksspektrum zu erweitern. Es ist, als erlernte man weitere Sprachen oder als injizierte man sich Viren oder Bakterien, um die innere Chemie zu stimulieren. Sodann entspricht jedem Hommagierten mindestens eine spezifische technische Fragestellung, die ich entsprechend deute und mir zu eigen mache (und womit ich mich gegebenenfalls vom Ausgangspunkt entfernen kann), so bei Kurtág eine bestimmte Ausprägung harmonischen Denkens, bei Pynchon die Elektronik, bei Libeskind die Zerklüftung der Form, bei Adorno die Arbeit mit Fremdmaterial, bei Takasugi die Arithmetik oder bei Cox die Linearität mathematischer Kurven. Diese unterschiedlichen technischen Zugänge bilden das Pendant zur Expressivität, wobei »Ausdruck« und »Technik« nicht unbedingt dialektisch zu koinzidieren brauchen; sie müssen nicht in jedem Fall die beiden Seiten einer Medaille sein. Schließlich bieten die Hommagen Schnittstellen zur Kultur, zum objektiven Geist, zu den Diskursen, zu den Semantiken, zur epistemé, kurz, zu all dem, was nicht Musik ist, ohne daß meine Musik Programmmusik würde oder ich Texte verwendete. Die Bezüge, die Verschneidung, finden nicht über Begriffe, nicht über Texte, also nicht über propositionale Gehalte statt, sondern im sinnlichen Medium, in einer Konzeption, die klingende Musik wird.<sup>13</sup> Meine Musik bleibt, was ich immanentistisch nannte und wie ich sie mir seit den Anfängen vorstellte, und zugleich kommt die Welt in sie hinein: als Gehalt, der sich sowohl analytisch rekonstruieren läßt, wie er sinnlich wahrnehmbar ist, mithin hörend verstanden werden kann.<sup>14</sup>

Ein anderes Projekt ist das der Dekonstruktion. Ich spreche bewußt von einem Projekt, das heißt einem Vorgang, bei dem man am Anfang nicht genau wissen kann, was aus ihm wird. Einer ursprünglichen Intuition – daß das Nicht-Identische in der Musik auch strukturell geleistet werden muß – bin ich von Werk zu Werk und vor allem von Zyklus zu Zyklus stetig gefolgt (wobei ich natürlich auf Erfahrungen

11 Und auch beim kleinen Goya-Capricho.

12 Ein Beispiel: Klaus Huber hat Brian Ferneyhough zum 50. Geburtstag ein kleines Stück gewidmet, in dem ein Ausschnitt aus dessen viertem Streichquartett (aus dem mit »Luminescente« überschriebenen Fragment F des zweiten Satzes) aufgegriffen wird. *Luminescenza* mit dem Untertitel »Piccola musica enigmistica per Brian Ferneyhough« klingt aber wie Klaus Huber sonst auch, von Ferneyhoughs ausgeprägtem Stil ist nichts zu hören.

13 Was Vokalwerke nicht ausschließt; für den void-Zyklus ist ein Chorstück mit dem Titel *voiced void* geplant.

14 Damit ist klar, daß ich kein Konzeptkünstler bin, dessen Kunstwerke nur der versteht, der zuvor die Lösung des Rätsels kennt.

vor *Angelus Novus* zurückgreifen konnte). Welch ein gedanklicher Fortschritt sich im Laufe der kompositorischen Arbeit ergab, zeigt ein Vergleich der beiden diesbezüglichen Texte von 2002 und 2005.<sup>15</sup> Im zweiten Text steht: »Grundlegend ... ist der Gedanke, daß die fundamentalen Parameter der Konstitution der Musik – Struktur, Form, Material, Konzept, Performanz, Semantik – gegeneinander different werden. ... ›Gegeneinander different‹ soll heißen, daß jene Parameter nicht notwendigerweise zusammenarbeiten müssen, sie können einander widersprechen, sich gegenseitig behindern, können Bündnisse eingehen, wechselnde Koalitionen, von Werk zu Werk, auch wechselnd im Formverlauf.«<sup>16</sup> Anders formuliert: Die Parameter liegen nicht mehr kongruent übereinander und bilden eine kohärente Tiefengrammatik aus, sondern können gegeneinander verschoben werden. Für solche Verschiebungen seien einige Beispiele genannt. Material und Form qua Entfaltung in der Zeit werden im Pynchon-Zyklus auseinandergerissen; Material und Semantik werden im dritten Teil von *Prospero's Epilogue* gegeneinander ausgespielt<sup>17</sup>; bei der *Hommage à Theodor W. Adorno*, die ein Dreitonmotiv und einen Akkord aus Bergs Klaviersonate aufgreift, wird die Historizität dieses Ausgangsmaterial verschoben, vom Ort Anfang des 20. Jahrhunderts zum Ort Anfang des 21. Jahrhunderts; auch *humanized void*, das die von Berg 1910 unvollendet gelassenen »Symphonie-Fragmente« als Material verwendet, verschiebt die Historizität des Materials; *The Courier's Tragedy* verschiebt Struktur und Performanz gegeneinander. All das müßte im einzelnen gezeigt werden. Die Dekonstruktion ist bei mir ein permanenter Unruheherd, eine Fabrik, ein steter Lernprozeß, teilweise auch mein eigener blinder Fleck, über den ich selbst wenig zu sagen vermag. Eine genaue Darstellung der dekonstruktiven Kräfte und Prinzipien kann daher erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen.

Das dritte Projekt ist das der Erweiterung. Zunächst habe ich in den Werken seit *Angelus Novus* mein Material ausgeweitet. Der vielleicht radikalste und überraschendste Schritt war *void – mal d'archive. Raum-Klang-Komposition* mit aufgenommenen Klängen aus dem Jüdischen Museum Berlin, sozusagen eine *musique concrète*, aber durchkomponiert, nur nicht mit ›Melodieinstrumenten‹ (die einzige Ausnahme bilden drei Piccoloobentöne, die wie ein Fremdkörper an einer entscheidenden Stelle hineingesetzt sind). Sodann habe ich vermehrt Geräuschklänge auch in der Instrumentalmusik zugelassen, vor allem in der *Hommage à Daniel Libeskind* und in der *Hommage à Theodor W. Adorno*. Auch bin ich, was das Material betrifft, an einer Art von Aussöhnung des spektralen und des komplexistischen Ansatzes bemüht. Schließlich gestattete ich mir – so in *humanized void* – die Übernahme von geschichtlich bereits existierenden Materialien (was bis vor wenigen Jahren bei mir ein absolutes

15 Vgl. die Texte »Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion« und »Thesen zur Zweiten Moderne« in diesem Band.

16 S. 166 f. in diesem Band.

17 Eine Erläuterung bedürfte einer Analyse des Werks, die hier nicht geleistet werden kann. Nur so viel: Der Charakter der friedfertigen Idylle wird ›realisiert‹ mit der dümmsten der möglichen Zwölftonreihen, der chromatischen Tonleiter. Die kompositionstechnische Herausforderung bestand darin, dieses Dumme möglichst zu hintergehen. Die Verschiebung zwischen der intendierten Wirkung und dem dafür gewählten, offenkundig ›falschen‹ Material zeigt sich als eine hintergründige, leise Ironie.

Tabu war).<sup>18</sup> Von der Ausweitung der Technik habe ich bereits gesprochen, die nun auch algorithmische und randomisierte Prozesse einschließt. Schließlich habe ich mit der *Hommage à Thomas Pynchon* das Werk gleichsam in die Luft gesprengt: Es hat keine Identität mehr. Das zu Hörende ist räumlich so verteilt, daß es nicht zur Gänze wahrgenommen werden kann, die Zeit ist unbegrenzt, der konkrete Verlauf bei jeder Aufführung verschieden. Wenn ich je ein offenes Kunstwerk geschaffen habe, dann dieses.

\*

Meine kompositorische Arbeit in den letzten Jahren ist nicht gekennzeichnet von einem Zentrum, einem mittigen Punkt, auf den alles, was geschieht, zentripetal bezogen wäre. Weil es aber kein Zentrum gibt, gibt es auch keine zentrifugalen Kräfte. Ich würde vielmehr von einer Topologie sprechen. Dieser Begriff bezeichnet einen Teilbereich der Mathematik, der räumliche Gestalten jenseits der Geometrie behandelt. Im Gegensatz zu geometrischen Figuren kann der Raum, den meine Musik definiert, nicht durch Axiome und Formeln fixiert werden. Er ist flexibel, semimorph, nicht-linear, ja nicht-stetig. Einige ›Teilmenge‹ können dabei beschrieben werden (siehe Graphik).

1. Die Idee der Hommagen. Sie bilden entweder das Zentrum von Zyklen (Kurtág, Pynchon, Libeskind, Zaha Hadid) oder stehen für sich, beziehen sich mithin nur auf den Widmungsträger und haben keine zyklisch verwandten ›Geschwister‹.

2. Die Idee des Zyklus. Sie ist eine Weiterentwicklung des Poly-Werks.<sup>19</sup> Mein erstes Poly-Werk war *Medusa*, aber schon im Fall des Medeia-Zyklus gab es drei Werke, die ein Poly-Werk ausbilden, und drei, die zum Zyklus zählen, obwohl sie nicht während des Poly-Werks gespielt werden. Auch im *Kammerzyklus* und bei *Angelus Novus* führte die Konzeption des Poly-Werks zu unterschiedlichen Lösungen. Diese Flexibilität überträgt sich nun auf die Poly-Werke *Hommage à György Kurtág*, *Hommage à Thomas Pynchon*, *Hommage à Daniel Libeskind* und auf weitere Vorhaben.<sup>20</sup> [In der Graphik die entsprechenden Spalten]

3. Das Harmonische. Harmonik, mithin die Arbeit mit klaren vertikalen Gestalten und Verläufen, war in meiner Musik seit den Anfängen immer wichtig. Gleichwohl bin ich kein Spektralist oder Mikrotonalist, denn mir ist, obwohl ich Spektrales und Mikrotonales wie selbstverständlich als Material verwende, die polyphone und morphologische Integration der Vertikalität zentral. Trotzdem gibt es Werke, die sich durch eine besondere Präsenz von Akkorden auszeichnen, vor allem Werke für

18 Freilich kommen zwei Materialtypen auch weiterhin in meiner Musik nicht vor: Popmusik und »World Music«.

19 Vgl. Wieland Hoban, *On the Methodology and Aesthetics of Form-Polyphony*, in: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *The Foundations of Contemporary Composition/Composing* (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 3), Hofheim: Wolke 2004.

20 *Prospero's Epilogue* beispielsweise ist ein Mini-Poly-Werk, weil es den *Beethoven-Kommentar* inkorporiert.

Kammer- bis großes Orchester, deren Streicherapparat solche vertikalen Vorgänge zu realisieren gestattet.

4. Die Arbeit im Experimentalstudio. Hier konnte ich bisher fünf verschiedene Ausprägungen der elektronischen Musik realisieren. *D.E.A.T.H.* ist ein sogenanntes Tonbandstück; *W.A.S.T.E.* ist Live-Elektronik; *W.A.S.T.E. 2* ist ein Werk für einen Instrumentalisten mit Tonband; *void – mal d'archive* ist, wie schon ausgeführt, eine Art von *musique concrète*; die *Hommage à Thomas Pynchon* ist eine Musikanstallation. Weitere Möglichkeiten mögen in der Zukunft folgen.

5. Dissoziierte Kammermusik. Darunter verstehe ich Musik für kammermusikalische, also kleinere Besetzungen, die nicht mehr in Partiturform geschrieben sind, deren Einzelstimmen also metrisch und syntaktisch nicht kongruent sind. Diese Konzeption geht auf das Quartett *D'avance* (1996/97) für Klavier, Klarinette, Posaune und Violoncello zurück, dessen Idee es war, daß die Spieler, obzwar in einer gemeinsamen Partitur vereint, sich stets im Bemühen verfehlen, ein kammermusikalisches Zusammen auszubilden. Dies wird – vorbereitet von den Ensemblestücken *Todesmusik II* und *The Tristero System* – in der *Hommage à Daniel Libeskind* für Sextett auf den Punkt gebracht. Bei sechs Spielern existieren 63 Kombinationen zwischen dem Solo und dem Sextett; entsprechend werden 63 Miniaturen mit immer verschiedenen Besetzungen ineinander verschachtelt, was aber bedeutet, daß für die Gruppen keine gemeinsame Partitur existiert. Die *Hommage à Steven Kazuo Takasugi* trennt die Partitur auf in das Klavier auf der einen, in das Streichtrio auf der anderen Seite; die *Hommage à Frank Cox* arbeitet mit drei voneinander getrennten Stimmen. Die Herausforderung besteht hierbei darin, zu schlüssigen Formen und zu verbindenden Harmoniken zu gelangen.

6. Das Algorithmische. Ich bin kein Spezialist für algorithmisches Komponieren. Aber über die Inflation von Information in Form von abstrakten Zahlen, für die ich mich beim Pynchon-Zyklus entschied, hat diese kompositorische Option in meine Arbeit Eingang gefunden und durchläuft eine bestimmte Bahn.

7. Der Raum. Dieser musikalische ›Parameter‹ kündigte sich bereits in *Angelus Novus* an und wird dann akut, wenn die Live-Elektronik mit der Plazierung von Lautsprechern die Dissoziation der Klangquellen begünstigt. Alle Werke, die im Experimentalstudio realisiert worden sind, sind räumlicher Natur. Diese Qualität wird zentral in *void – mal d'archive* und übersteigert in der *Hommage à Thomas Pynchon*. Die *Hommage à Zaha Hadid* soll eine »Raum-Zeit-Skulptur« werden.

8. Solostücke. Seit jeher bemühe ich mich immer wieder um Solokompositionen für alle möglichen Instrumente, um diesen in ihrer spezifischen Idiomatik eine besondere Physiognomie zu verleihen. In diesen Zeitraum fallen Werke für Gitarre, Cymbalom, Violoncello, Klavier, Fagott und A-Klarinette.<sup>21</sup>

9. Die Aufgabe der Vergegenwärtigung. Dieser topologische Teil ist naturgemäß eng verwandt mit kunstphilosophischen Fragen im Anschluß an Walter Benjamin<sup>22</sup>

21 Für den Zaha-Hadid-Zyklus ist ein Schlagzeugsolostück vorgesehen.

22 Vgl. das Kapitel »Zur Dialektik der Partizipation« meiner *Kritischen Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006.

und an bestimmte ästhetische Intentionen, die an dieser Stelle nicht ausgeführt werden können. Nur soviel und nur Technisches: Es geht mir seit geraumer Zeit um das Hereinnehmen von Geschichtlichem aus dem gleichsam Unterbewußten unseres kollektiven Gedächtnisses in die Gegenwart durch Erinnerungsarbeit. Je konkreter das geschieht, desto stärker gerät man in die Nähe von musikalischen Zitaten, zumindest in die musikalischer Materialien, die als historisch verortbar gehört werden. Wenn ich nun in der *Hommage à Theodor W. Adorno* oder in *humanized void* auf Bergs Musik zurückgreife oder einen *Beethoven-Kommentar* zur 33. der Diabelli-Variationen schreibe, dann verwende ich keine Zitate wie bei Bernd Alois Zimmermann (dessen Intentionen andere als die meinen sind), auch nicht wie zuweilen epiphanisch bei Klaus Huber (so im *Senfkorn*); erst recht geht es nicht um postmoderne Allusionen, Stilbrechungen oder Sprachverwirrungen. Mir liegt nicht an der Vergangenheit, um diese *als* Vergangenheit herbeizubeschwören, mit ihr lustvoll umzugehen oder sie als Sprache zu pflegen. Mein Ziel ist vielmehr solche Vergangenheit *als* radikale Gegenwart.

Dieser letzte Punkt verweist auf den jetzigen, auf meinen eigenen geschichtlichen Ort. Er ist nicht Postmoderne, und er ist nicht die ›alte‹ Hochmoderne (diese definiert als Fortschrittsmoderne und/oder Avantgarde). Entsprechend klingt Berg in jenen Werken auch nicht wie in postmoderner oder hochmodern zitierender Musik. Es ist ein anderes, was offenbar erst möglich wurde durch das, was nun Zweite Moderne genannt wird. Die Topologie, die ich beschreibe, genauer: deren interne Ausdifferenzierung verdankt sich jener Öffnung, die sich am Ende der Postmoderne zeigt, weil eine neue Epoche sich ankündigt, von der noch keiner weiß, wie sie ›funktioniert‹, und die deswegen genuin offen ist. Daß, um es platt auszudrücken, alles möglich ist (nicht aber im Sinne einer abstrakten Wahlfreiheit, sondern in dem Sinne, daß das geschichtlich Ankommende selber perspektivenreich ist), schlägt auf meine kompositorische Arbeit durch. Meine intellektuellen Tätigkeiten (Forschung, Lehre, das Schreiben) beeinflussen das Komponieren nicht direkt, sie sind eher ein Hintergrundgeschehen, das mich stützt – im doppelten Sinne: es gibt Halt, und es nährt –, oder nachträgliche Reflexion, so bei den Eigenanalysen, die bisher Geleistetes gleichsam kondensieren, damit der Kopf für Neues frei wird.

Eingangs schrieb ich von der Freiheit. Ist die Wohnlichkeit jener Topologie nicht ein Ausdruck von Freiheit? Sollte nicht Freiheit am Ende definiert werden, wenn die Ergebnisse vorliegen, die dank ihr entstanden sind?