»Wenn A ist, ist A«

dieter mack

herausgegeben von
Torsten Möller

PFAU

Oliver Korte

Geographischer Ort und Ereignisraum
Anmerkungen zu *Tunjuk* (2006)

Dieter Macks Orchesterwerk *Tunjuk* für großes Orchester ist seine bisher größtbesetzte Komposition: *Tunjuk* ist mit vier- und fünffachem Holz (5/4/5/4 inklusive diverser Austauschinstrumente) nebst zweier Saxophone, großem Blechbläserapparat (6/6/5/1), Pauken, vier Schlagzeugern, Celesta/Synthesizer, Klavier, Harfe sowie großem Streichorchester besetzt und dauert knapp 25 Minuten. Die Komposition ist dem Komponisten Friedhelm Döhl zum 70. Geburtstag gewidmet; sie wurde am 23. Juni 2006 in der Musik- und Kongresshalle Lübeck uraufgeführt. Roman Sacher-Brogli leitete das Philharmonische Orchester der Hansestadt Lübeck und das Orchester der Musikhochschule Lübeck. Eine erneute Aufführung erfolgt am 23. November 2007 in Stuttgart.
Es stellt eine besondere Herausforderung dar, über eine Komposition zu schreiben, die vor kaum einem Jahr entstanden ist und die erst vor gut einem halben Jahr aus der Taufe gehoben wurde. Die Tinte ist eben getrocknet, Distanz hat sich kaum eingestellt. Dieter Macks Orchesterwerk ist jedoch alles andere als hermetisch; in überaus suggestiver Weise bietet es dem Hörenden wie auch dem Analysierenden Zugänge. Einige seiner Charakteristika möchte ich hier herausarbeiten. Bei der Würdigung des Werkes wird jedoch das Augenmerk stets auch auf solche kompositorischen Strategien gerichtet, die für Macks Arbeitsweise im Allgemeinen typisch sind und über den Einzelfall hinausweisen. Für die Analyse liegen mir – hierfür mein Dank an Dieter Mack – neben der Partitur sämtliche Skizzen zum Werk vor.

Raum

Die Bedeutung des Werktitels *Tunjuk* erschließt sich aus dem Vorwort der Partitur. Mack schreibt:

> „Tunjuk ist ein mir sehr vertrautes Dorf in Westbali, wo ich mich während der letzten Jahre mehrmals aufhielt. Neben der Tatsache, dass dort eines der avanciertesten balinesischen Gamelanorchester existiert, hat mich gerade die Polyphonie der Geschehnisse um die Musik herum in diesem Dorf fasziniert. Dadurch wurden einige Kernideen des Werkes katalysatorhaft ausgelöst."[1]

Wie konkret ist der Werktitel zu verstehen? In einem Artikel aus dem Jahr 2006 schreibt Mack, es gelte, für jede Komposition aufs Neue einen eigenen spezifi-

1 Partitur *Tunjuk*, Vorwort, S. III.

schen „Wesenskern“ zu finden. Das nennt er die schwierigste und zugleich existenziell erschöpfendste Aufgabe im kompositorischen Prozess.[2] Tatsächlich scheint der „Wesenskern“ von *Tunjuk* eine stark geographische Komponente zu haben; so beginnt das Werk mit dem „Tableau“ einer Wiese in flimmernder Hitze (dieses wird unten genauer beschrieben) und auch sonst zeichnet sich die Komposition durch eine Fülle sehr assoziativer Klanggesten aus. Es wäre aber ein Irrtum, *Tunjuk* rein illustrativ zu verstehen. Mack ist mit der balinesischen Kultur aufs Engste vertraut. Mehr noch: er ist von ihr geprägt. Vordergründige Exotik liegt ihm fern. Wenn Mack einen geographischen Ort aufruft, dann als Kultur-, Ereignis- und Erlebnisraum zugleich. Da Mack im Vorwort explizit auf Edgard Varèse verweist, mag hier *Amériques* als Kontrastfolie herangezogen werden. Der Vergleich macht deutlich, dass im Falle von *Tunjuk* der Bezugspunkt tatsächlich in einem balinesischen Dorf und eben nicht in einer amerikanischen Großstadt zu suchen ist.

In *Tunjuk* zielt Dieter Mack besonders auf das psychoakustische Phänomen der „Raum-Illusion“. Ausgehend von einem harten Materialkern organisiert er Klänge, Bewegungsmuster, Instrumentenkombinationen und die Dynamik so, dass sich räumliche Assoziationen einstellen. Umgekehrt verdanken sich viele musikalische Ereignisse räumlichen Vorstellungen; so charakterisiert Mack einen unvermittelten, brachialen Unisono-Einsatz der Bläser gegen Ende des Werkes[3] bereits in einer frühen verbalen Skizze sehr bildhaft und räumlich als „intensive Wand“. Das ganze Werk soll als musikalischer Raum gehört werden, innerhalb dessen unterschiedlichste Ereignisse – strukturell gebundene und frei assoziative – hintereinander, aber auch gleichzeitig ablaufen: Schichten, die nebeneinander her ziehen, sich ineinander verschlingen oder auch aufeinanderprallen. Mack wählt als Vergleich die Natur, die man als „komplexes räumlich geordnetes Gebilde wahrnimmt, worin jedoch unentwegt Einzelphänomene erscheinen und verschwinden, ohne dass man sie strukturell einordnen könnte. Es ist die reine, freie Polyphonie der Natur.“[4]

Als Beispiel für die räumliche Disposition von Schichten soll hier das *Entrée* zu *Tunjuk* (Takt 1–23) näher beschrieben werden (der Komponist nennt es in seinen Skizzen „Einleitung zur Einleitung“). Die Situation ist hier noch nicht allzu komplex und eignet sich gerade darum für eine detaillierte Analyse, an der zugleich Prinzipielles gezeigt werden kann (vgl. Abb. 1).

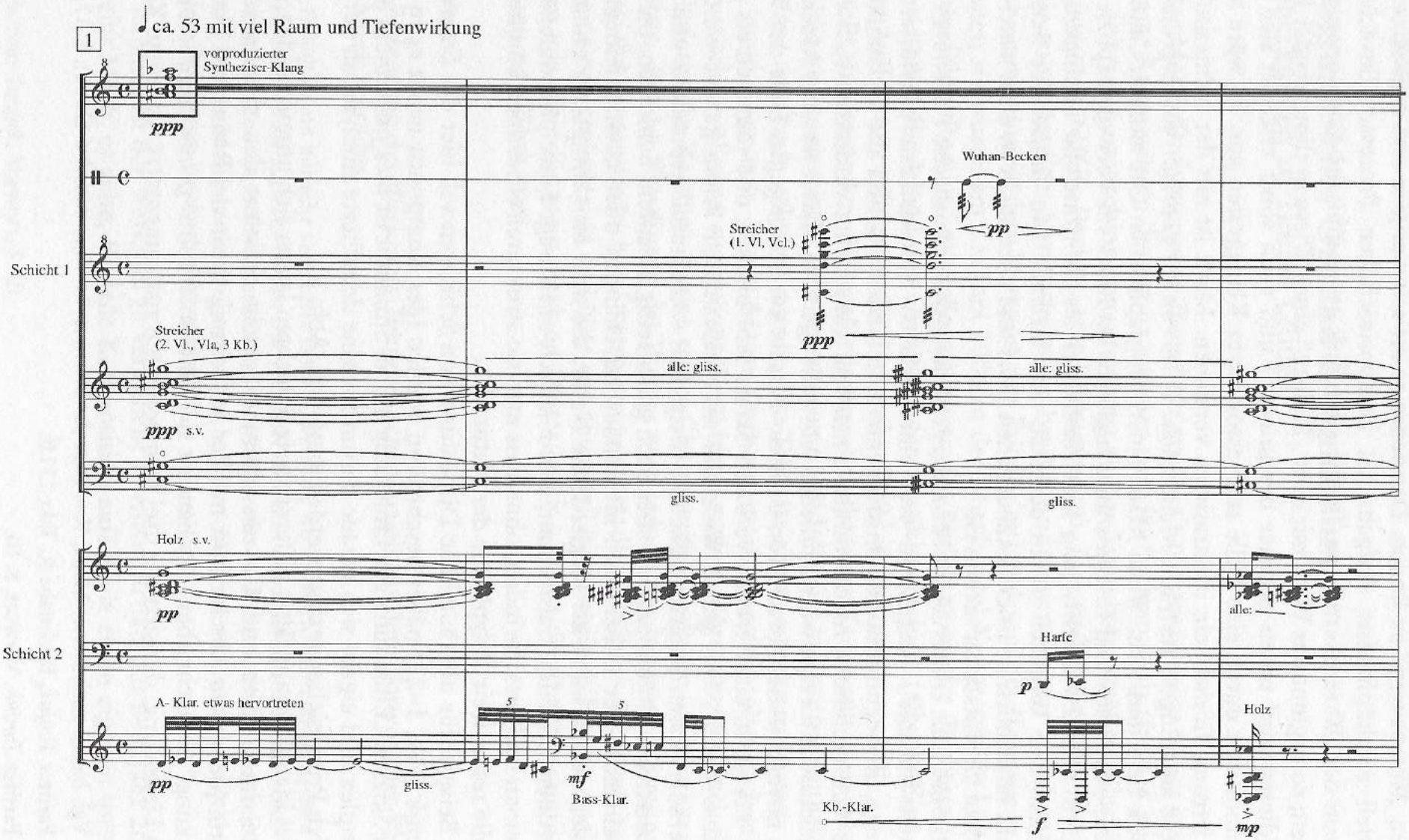
Zwei klanglich sorgfältig differenzierte Schichten lassen sich unterscheiden. Die erste, im Großen und Ganzen statische Schicht definiert den musikalischen Raum (der ganze Abschnitt ist mit der Anweisung: „mit viel Raum und Tiefenwirkung“ überschrieben). Es handelt sich um einen subtil gemischten, komplexen Liegeklang, der sich aus drei Komponenten zusammensetzt. Die erste Kom-

2 Vgl. hierzu auch Dieter Mack, *Vom Sinn der Toleranz*, in: *KunstMusik* 6 (2006), S. 17.

3 Partitur *Tunjuk*, Buchstabe R, Takt 251 ff.

4 Partitur *Tunjuk*, Vorwort, S. III.

Abbildung 1: *Tunjuk*, Takt 1–4 (© 2006 by Dieter Mack, mit Eintragungen des Autors)



ponente ist ein achtstimmiger Akkord (cis-gis-c^1-d^1-g^1-h^1-cis^2-gis^2) im dreifachen *piano* und *senza vibrato* (zweite Violinen und Bratschen sowie ein Flageolett-Ton dreier Kontrabässe). Mack belebt den Klang durch sehr langsame Viertelton-Glissandi, die ständig changierende Schwebungen hervorbringen. Die zweite Komponente des Liegeklanges ist ein tremolierender fünfstimmiger Flageolett-Akkord (erste Violinen und Celli), der sich in regelmäßigen Abständen zart crescendierend in den ersten Akkord mischt. Sein Tonvorrat (cis^2-d^3-g^3-cis^4-gis^4) entspricht genau einem Auszug des ersten Akkordes, jedoch um zwei Oktaven höher gesetzt. Er bewirkt also eine temporäre Aufhellung des Klanges, ein zartes Gleißen. Mack unterstreicht den flirrenden Tremoloklang an seinem dynamischen Höhepunkt stets mit einem leisen Tremolo des Wuhan-Beckens. Schließlich enthält der Liegeklang noch eine dritte Komponente: einen vorproduzierten Synthesizer-Klang, den der Komponist so beschreibt: „hoher sirrender Klang, entsprechend dem Natur-sound bei gleißender Sommerhitze auf einer Wiese (leicht pulsierend, schwebend)."[5] Konkreter lässt sich eine räumliche Situation kaum definieren: Im Zusammenwirken der Farbwerte ergibt sich eine „Klanglandschaft". Beim Hören stellt sich unmittelbar das Bild von Hitze und flimmernder Luft ein.

Zur alles in allem statischen ersten Schicht tritt eine zweite. Diese hat eine zwar langsame, jedoch eindeutige Entwicklungsrichtung. Angestoßen wird die Entwicklung von einer huschenden Geste einer A-Klarinette, die zunächst ornamental den Ton es^1 umkreist. Sie wendet sich anschließend abwärts, wird an die Bass- und später die Kontrabassklarinette weitergegeben und endet am untersten Ende des Tonraumes (Takt 4). Von der Geste bleibt ein Klangschatten übrig, an dem fünf Holzbläser (Bass-Flöte, Oboe, Englisch Horn und zwei A-Klarinetten) sowie einmal sporadisch auch eine gedämpfte Trompete beteiligt sind. Das Band beginnt mit einem fünfstimmigen Akkord (a-h-cis^1-dis^1-g^1), der von Anfang an durch kurze Nebennoten, huschende melodische Figuren und kleine Glissandi ornamentiert ist. Auch der Ambitus ist in Bewegung: Er verengt sich nach und nach, bis schließlich alle Instrumente in einem Ton, wiederum dem schon oben erwähnten es^1, zusammentreffen. Dieses Zusammenziehen kommt einer Bündelung von Kräften gleich.[6] So mündet die „Einleitung zur Einleitung" in ein etwa 25 Sekunden langes gewaltiges Crescendo vom *pianissimo* ins dreifache *forte* auf dem es^1, in das nach und nach alle Bläser einsteigen (Takt 18–22). Auf dem Höhepunkt explodiert der Klang geradezu, er zersplittert in einen breiten, den ganzen Ambitus des Orchesters überspannenden Klang (Buchstabe A, Takt 23), den Hauptklang der gesamten Komposition (siehe unten). Dieser

5 Partitur *Tunjuk*, Vorwort, S. V.

6 Die Bedeutung des Unisono bei Mack wird weiter unten genauer besprochen.

Vorgang[7] kommt einer geradezu urknallartigen Entfaltung eines (harmonischen) Raumes gleich.

„Verbale" Skizzierung

Mack beginnt die Arbeit an einem neuen Stück stets mit „verbalen" Skizzen, in denen er die einzelnen Abschnitte, deren Charakter und Länge und die dramaturgische Anordnung festlegt. Diese erste Phase der Arbeit, in der es gilt, den oben erwähnten „Wesenskern" des Werkes zu finden, ist für Mack von entscheidender Bedeutung. Erst wenn das Stück als Ganzes umrisshaft geplant ist, kann dessen Ausformulierung beginnen: zunächst im Particell und danach in der Partitur. Die verbale Skizze enthält neben allgemeinen Stichworten auch schon sehr konkrete technische Notizen. Ein Vergleich mit der Partiturendfassung zeigt eine bemerkenswerte Übereinstimmung. Deshalb sei die verbale Skizze zu *Tunjuk* hier im Überblick[8] wiedergegeben (Abb. 2).
Ein allgemeiner Blick auf die Skizze zeigt, dass Mack den geplanten Charakter eines Abschnitts auf unterschiedliche Weise verbalisiert. Neben Notizen zum kompositorischen Material, zur Satztechnik und vor allem zur Instrumentation finden sich diverse überaus assoziative Begriffe, Notizen wie „Telefondrähte" oder „unruhig, unterschwelliger Druck, kurze Blitze". Ferner weist Mack auffällig oft auf frühere Werke zurück, zumeist eigene, seltener fremde Werke, in denen der geplante Charakter in irgendeiner Weise vorgeprägt ist. So plant er eine Stelle mit „Sirenensaxophon", die in ähnlicher Form bereits in seinem Schlagzeugkonzert *Vuh* zu finden ist, oder er verweist auf Mixturschichten in seiner *Kammermusik IV* (abgekürzt mit K IV), einmal jedoch auch auf „Messiaenblöcke". Mack selbst merkt an, dass Entlehnungen aus eigenen Werken in seiner Arbeit insgesamt eine wichtige Rolle spielen.[9] Er greift gern Fäden wieder auf und spannt ein Netz von Referenzen.[10]

7 Ein Vorgang, der sehr deutlich auf die berühmte Parallelstelle in Alban Bergs *Wozzeck* verweist.

8 Es handelt sich hierbei *nicht* um eine philologisch-kritische Transkription. Einerseits wurden einige an dieser Stelle nicht relevante Details fortgelassen, andererseits auch private Notizen, für die hier nicht der Ort ist.

9 Gespräch Dieter Macks mit Oliver Korte, Februar 2007.

10 Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass sich auch Notizen in indonesischer Sprache finden. *Gaya Asmat* ist mit „Asmat-Stil" zu übersetzen. Mack zielt hier auf einen bestimmten, etwas johlenden Gesangsstil des Stammes der Asmat. *Nada panjang* heißt einfach „langer Ton".

Abbildung 2: Auszüge aus der verbalen Verlaufsskizze zu *Tunjuk*

Abschnitt	geplante Dauer	Notizen	entspricht in der Partitur-endfassung
Einltg.	4'	3 Klangebenen – Zentralakk. Strings pulsier. – hochschwebend Synth. <> (Telefondrähte) – Mitte Bläser (–> Angin) Einwürfe – 2 E^{b}-Kl., Sopransax., Pos. mute} gaya Asmat { 2 Ob, As, Tp – Klav., Holztom, Kfg. – 2 Sax., Eghrn. pada panjang mikro – Pos. / Tuba / knorrig	Buchst. A–D, Takt 23–85
1. Teil	1'	unruhig, unterschwelliger Druck, kurze Blitze	Buchst. E, Takt 86–104
2. Teil	30"	Glasklang, weit weg Harfen Spezial-Gliss. Horn mute, Bassfl.	Buchst. F, Takt 105–112 und Buchst. G, Takt 113–126 (G ist in der Endfassung dem 3. Teil zugeschlagen)
3. Teil	2'	power, sehr intensiv, battle, aber geordnet K IV Ende 1. Ebene: Komplexe Mixtur 2. Ebene: Gegen Mixtur, eher akzentartig 3. Ebene (Raum): Scharfe langs. beweg. Halte-klänge 4. (Stör-)Ebene: Schlagzg. ala Angin Hptteil < > von fern	Buchst. H–J, Takt 127–161
4. Teil	45"	tiefes Verklingen, polyphon Kbkl., Klav. mute + Kb. Basisrhy. II Schlagzeug weiter tumultartig, sich beruhigen Dazu Einwürfe Kfg., 2 Kbkl. geh. Bläsertöne bleiben stehen Synth. Sound 2 Bass-Posaune	Buchst. K, Takt 162–172
5. Teil	1'10"	alles aus versiegter Tiefe nach oben steigen, angehalt. Klänge 1 x plötzlich Girlande, 2 Picc. + Celesta + Harfe Ostinates? Vibraphon + Thai-Gongs + Basiskolotomie allmäh. Ablösung [des Synthesizers] durch ?	Buchst. L–M, Takt 173–190

Abbildung 2: Auszüge aus der verbalen Verlaufsskizze zu *Tunjuk*

6. Teil	2'50"	alles völlig versiegt, nur noch Ränder, aber klare, laute Kolotomie ätherische Flg. Melodie + Picc. + Harfe 5 Wbl. Sets mit polyph. Basisrhythmus, sehr fein Kolotomie durch Pauke, chi[nesisches]-TaTa + < > Pauke mit Rin + Hörn. *ppp* weit + Papierrauschen + Atmen durchs Instrument [Ostinates]!!!	Buchst. N–P, Takt 191–234
7. Teil	1'20"	ausgehalten laut, ev. Unisono Hörner + ? sehr streng, kaum Bewegung Messiaen-Blöcke Alle Akkorde Anfang Hörner + Sax + 2 Ehn. + 2 E^b-Kl. + 2 Bkl. + Tp-gliss.? (= Sirenensax. in Vuh) dann die Blöcke dazu	Buchst. Q, Takt 235–250
8. Teil	45"	intensive Wand, *fff* Hauptakkord	Buchst. R–T, Takt 251 – 296
9. Teil	2'	Linien entwickeln, die sich durchdringen, eher ruhig Vielleicht hier fertig? versch. Ableitungen [des Hauptakkordes] SCHLUSS	
10. Teil	30"	kurze Inseln, mixturart. Streicherunisoni col legno Hohe Geigen flg.	
11. Teil	1'	+ 5 Schichten, alles leise	
12. Teil	50"	6 ähnl. Schichten subito *ff* weiter bewegter am Ende Klangwand < erwürgen	

Reihung

In einem Artikel aus dem Jahr 2001 stellt sich Dieter Mack die Frage, welche Vorbilder und Anregungen auf die Entwicklung seiner eigenen musikalischen Sprache gewirkt haben. Als wichtigste Einflüsse aus der mitteleuropäischen Tradition erwähnt er – ohne Werke zu nennen – die Komponisten Mozart und Ravel. Er schreibt:

> „Für mich spielt in solchen von mir favorisierten Werken [von Mozart und Ravel] vor allem die eher reihungsartige und weniger dramatisch linear-entwickelnde Konzeption der Musik eine wichtige Rolle. Beide Komponisten arbeiten mit einer bestimmten formalen Mechanik, die auf einer nahezu ausschließlich musik-immanenten Ebene funk-

tional erscheint, aber genau dadurch eine über sich selbst hinausweisende, gleichsam magische Komponente ermöglicht."[11]

Für Mack ermöglicht die „formale Mechanik" der Reihung, wie er sie auch an der Gamelanmusik intensiv studiert hat, eine „gleichsam magische Komponente"; Mack ist fasziniert vom rituellen, überindividuellen Gestus, der der Reihung (und nur im Extremfall der Reihung des Immer-Gleichen) zu eigen ist. So beruht auch seine eigene kompositorische Praxis im höchsten Maße auf dieser Technik. Den Ausgangspunkt bildet die bereits in der verbalen Skizze festgelegte Planung der Anzahl, Reihenfolge und Dauer der Abschnitte. Aus den Längen der Abschnitte leitet Mack ein Proportionsgefüge ab, das er „Makro" nennt. Das „Makro" zerschneidet das ungeteilte Kontinuum in Quanten gemessener Zeit. In einem zweiten Schritt projiziert Mack das „Makro" hinab in die einzelnen Abschnitte, wo es als Schicht locker gestreuter Akzente erscheint; also werden auch die Abschnitte ihrerseits in kleinere Einheiten geteilt. Die Akzentschicht nennt Mack in Anlehnung an Gliederungselemente der Gamelan-Musik „Kolotomie" (hierzu unten Genaueres). Weitere Diminuitionen erlauben es schließlich, dass das Proportionsgefüge in Gestalt konkreter Rhythmen im Werk erscheint. Mack spricht sehr sinnfällig von einer Arbeit, die „pyramidenförmig" vom Ganzen in die Teile geht. Die Entstehung der Partitur ist also keineswegs einem kontinuierlichen Wachstum (z. B. dem einer Pflanze) vergleichbar, sondern entspricht vielmehr der stetigen Ausdifferenzierung einer von Anfang an in ihrer vollen Ausdehnung vorliegenden Struktur. Hinsichtlich des Umganges mit dem „Makro" einer Komposition hat sich allerdings in Macks Schaffen in den letzten Jahren eine deutliche Umbewertung vollzogen. In seinen früheren Werken hielt er sich recht strikt an erste Proportionsentwürfe, in neueren Arbeiten behält er sich vor, auf jeder strukturellen Ebene verändernd einzugreifen, sofern sich im Arbeitsprozess neue Notwendigkeiten ergeben. Seine aktuelle Arbeitsweise ist gegenüber der früheren flexibler. Im Falle von *Tunjuk* scheint die anfänglich geplante Großform nur noch sehr vage durch die endgültige Gestalt hindurch. Der ursprüngliche Plan sieht, wie erwähnt, eine Einleitung und zwölf weitere Teile vor, doch von den letzteren realisiert Mack schließlich nur acht. Auf die Frage, warum das so ist, werde ich zurückkommen.

Kolotomie

Ein zentrales Gliederungsmoment in der Gamelan-Musik ist die *Kolotomie*. Es handelt sich um einzelne Schläge auf die jeweils größten, tiefsten Gongs; als In-

11 Dieter Mack, *Auf dem Wege zu einer eigenen Kultur – Gedanken, Behauptungen und Positionen zur Zielsetzung und Notwendigkeit meines eigenen Komponierens*, in: *Neue Musik 2000. Fünf Texte von Komponisten*, hrsg. von Klaus Hinrich Stahmer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= *Schriften der Hochschule für Musik Würzburg*, Bd. 6), S. 39.

terpunktionszeichen im Kontinuum der Schläge markieren sie das Ende einer Phrase. Ein melodischer Zyklus umfasst üblicherweise sechzehn Schläge; als deren letzter erscheint der interpunktierende Gongschlag. Oft teilt ein weiterer Schlag auf einen etwas kleineren Gong die Phrase in zwei gleiche Hälften, die wiederum durch Gongschläge mittig geteilt werden. Mack rekurriert auf dieses Gliederungskonzept: Es kommt seiner Vorliebe für Reihungsformen sehr entgegen. Die Kolotomie ist in *Tunjuk* recht gut hörbar: Es handelt sich um eine Schicht einzelner Akzente, die aber zur Gamelan-Tradition in zweierlei Hinsicht quer steht. Erstens ist die Akzentfolge bei Mack stets unregelmäßig, so dass es nicht möglich ist, aufgrund einer Periodizität den Moment des jeweils folgenden Akzentes zu antizipieren. Man kann die Akzente nur dann „kommen hören", wenn Mack sie mit einer musikalischen Geste vorbereitet; dies ist aber keine Frage der mathematischen Proportion, sondern der Rhetorik. Hier wird bereits der zweite Punkt berührt, in dem sich die Gamelan-Kolotomie von derjenigen Macks gravierend unterscheidet: Mack geht ganz unschematisch damit um, was beim Eintritt eines kolotomischen Akzentes musikalisch zu geschehen hat. Sein Erscheinen hat nicht zwingend Auswirkungen auf die übrigen musikalischen Schichten: Von einem vollkommenen Umschlagen des musikalischen Charakters bis zu absoluter Folgenlosigkeit sind alle Abstufungen möglich. Die gliedernde Funktion ist also alles andere als bindend, sie obliegt der Entscheidung im Einzelfall. Gleichwohl: Bei der kompositorischen Ausarbeitung eines Werkes im Particell notiert Mack immer zuerst die kolotomische Schicht. Er nutzt sie als „evokative Fläche"; sie liefert ihm Ansatzpunkte, an denen sich die kompositorische Imagination festhaken kann um von dort aus gleichsam in die Leerstellen hineinzuwachsen.

Die kolotomische Schicht des Partitur-Abschnittes Buchstabe E (Takt 86–104) soll als Beispiel genauer untersucht werden. Auf einem Skizzenblatt mit der Überschrift „Blatt 0" findet sich die Ableitung der Basis-Kolotomie aus den geplanten Gesamtproportionen des Werkes. Vorgesehen sind zwölf Teile (nach der Einleitung), deren unterschiedliche Länge bereits in der oben beschriebenen verbalen Skizze festgelegt wurde. Die Längen in Sekunden sind in der zweiten Zeile notiert:

Teil	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Sek.	60	30	120	45	70	170	80	45	120	30	60	50
/ 5	12	6	24	9	14	34	16	9	24	6	12	10

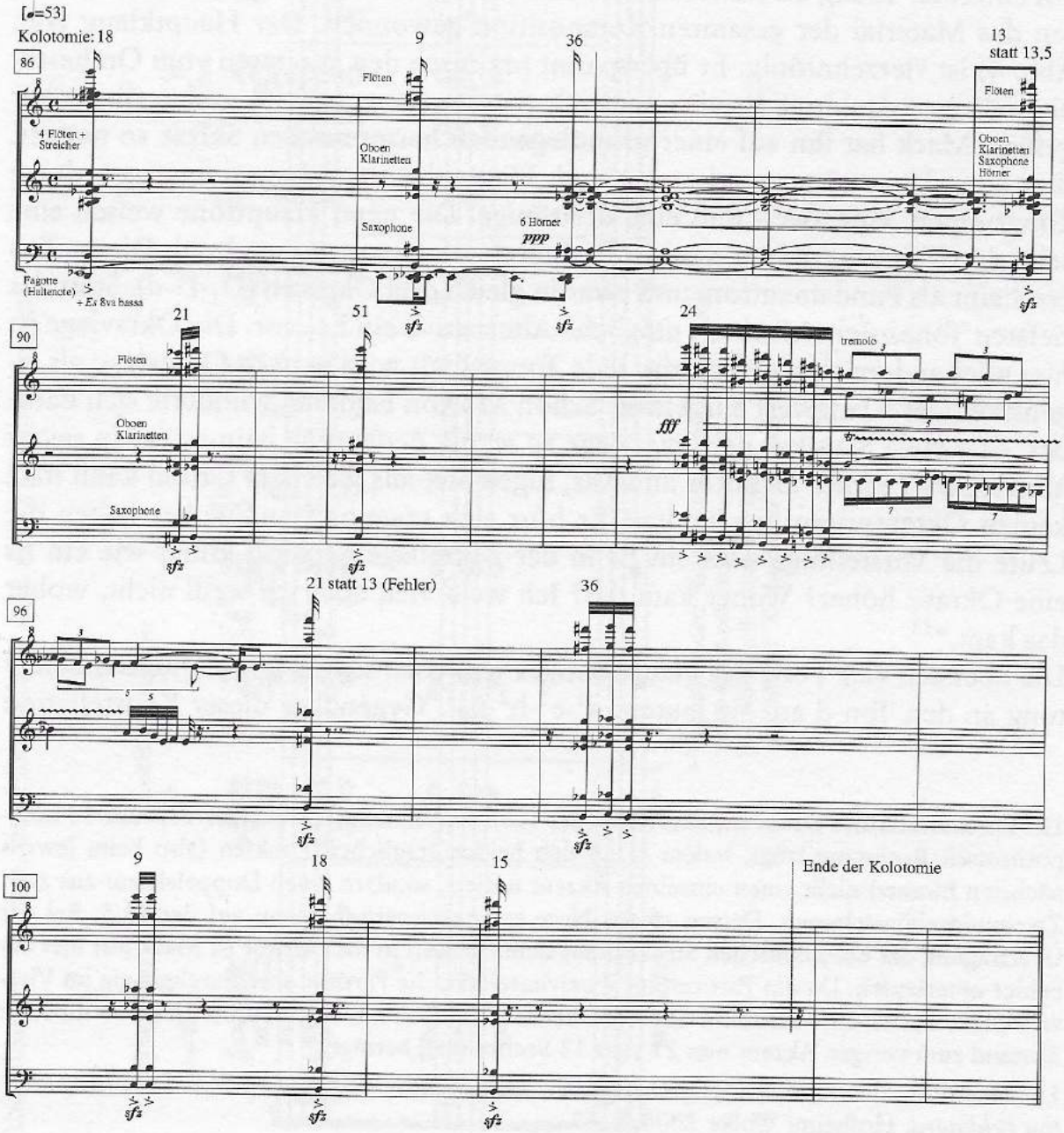
In der dritten Zeile verzeichnet Mack eine vereinfachte Wertereihe, die sich aus der Teilung der Sekundenzahl durch fünf ergibt, also durch die Prozedur einer Diminuition. Die Werte dieser Reihe können mit unterschiedlichen rhythmischen Grundwerten multipliziert werden (Zweiunddreißigstel, Sechzehntel, Achtel oder Viertel), so dass sich eine Reihe rhythmischer Werte ergibt. Im hier diskutierten Abschnitt – überschrieben mit dem Buchstaben E – wurde die Zah-

lenreihe jedoch zuvor noch mit 1,5 multipliziert, wobei sich zwei nicht-ganzzahlige Werte ergeben, die Mack jedoch kurzerhand auf die nächste ganze Zahl abrundet:

18	9	36	13	21	51	24	13	36	9	18	15
		statt	13,5			statt	13,5				

Die folgende Abbildung zeigt nun, wie Mack die Kolotomieschicht des Abschnittes gestaltet. Er setzt die Zahlenreihe dabei in Sechzehnteln um.

Abbildung 3: Kolotomieschicht, Takt 86–104 (= Buchstabe E)
(© 2006 by Dieter Mack, mit Eintragungen des Autors)



Der eigentliche Träger der Kolotomieschicht ist eine Gruppe von Holzbläsern: 2 Piccolos, 2 Oboen, 2 Klarinetten und 2 Saxophone. Nur zu Beginn beteiligen sich noch andere Instrumente: Streicher, Fagotte und Hörner. Die meisten Akzente sind kurz, einige jedoch werfen „Schatten" in Gestalt von Liegenoten. Einer der Akzente zieht in besonders auffälliger Weise eine melodische Girlande nach sich. Sie beginnt in schneller, gleichmäßiger Bewegung und in realen Mixturklängen (zu den Mixturen siehe unten), beruhigt sich jedoch schnell, wobei sie gleichzeitig unregelmäßig wird, ausfranst und sich schließlich ganz auflöst.[12]

Harmonik

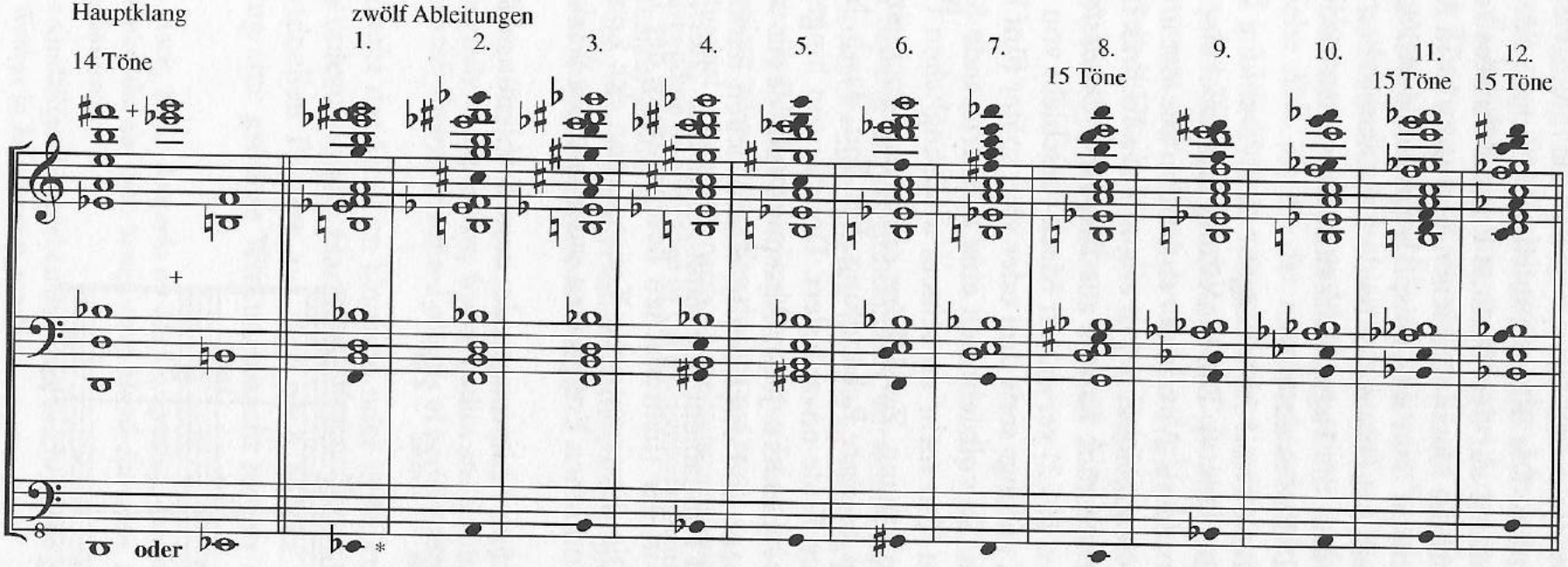
Am Anfang der harmonischen Disposition von *Tunjuk* steht, wie oft bei Mack, ein einzelner Klang als Materialkern. Aus diesem Kern wird in mehreren Schritten das Material der gesamten Komposition gewonnen. Der Hauptklang (vgl. Abb. 4) ist vierzehntönig. Er überspannt praktisch den gesamten vom Orchester bespielbaren Ambitus, ist also zugleich extrem raumgreifend und recht locker gefügt. Mack hat ihn auf einer grundlegenden harmonischen Skizze so notiert, dass neun Haupttöne zu erkennen sind. Hieran lagern sich zwei untergeordnete Tongruppen, eine zwei- und eine dreitönige. Die neun Haupttöne weisen eine sehr sinnfällige, geradezu modale Ordnung auf. Hauptton ist das d. Dieser Ton erscheint als Fundamentton, und zwar in gleich drei Oktaven (D_1-D-d). Statt des tiefsten Tones sieht Mack als mögliche Alternative ein Es_1 vor. Die Oktavlage ist hier alles andere als gleichgültig. Jede Tonqualität wird je nach Oktavlage als eigenständiger Klangwert aufgefasst. Schon Morton Feldman wunderte sich darüber, dass viele Musiker der Oktavlage so wenig Bedeutung beimessen. In seiner *Middelburg Lecture* merkt er an „Was, sagen Sie, aus welchem Grund kann man keinen Oktavsprung verwenden? Er hört sich sagenhaft an. Woher haben die Leute die Vorstellung, dass ein *Es* in der Mittellage genauso klingt wie ein *Es* eine Oktave höher? Woher kam das? Ich weiß viel, aber ich weiß nicht, woher das kam."[13]

Die obersten vier Töne des Hauptklanges schließen sich in einer Quintenschichtung an den Ton d an. Sie lauten: a^1-e^2-h^2-fis^3. Gegenüber dieser Konstellation

12 Ein interessantes Detail ist, dass Mack der oben erwähnten Rundung der 13,5 zur 13 kompositorisch Rechnung trägt, indem er an den beiden fraglichen Punkten (also beim jeweils nächsten Einsatz) nicht einen einzelnen Akzent notiert, sondern einen Doppelakzent aus zwei Zweiunddreißigstelnoten. Dessen zweite Note steht rechnerisch genau auf der 13,5. Bei der Übertragung der kolotomischen Struktur aus dem Particell in die Partitur ist Mack just hier ein Fehler unterlaufen. Da das Particell im Zweivierteltakt, die Partitur aber durchgängig im Vierviertelтakt notiert ist, verrutscht ihm ein Akzent irrtümlich um einen halben Takt, so dass der Abstand zum vorigen Akzent nun 21 statt 13 Sechzehntel beträgt.

13 Morton Feldman, *Middelburg Lecture*, zit. nach Sebastian Claren, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim: Wolke 2000, S. 62.

Abbildung 4: *Tunjuk*, der Hauptklang und seine 12 Ableitungen

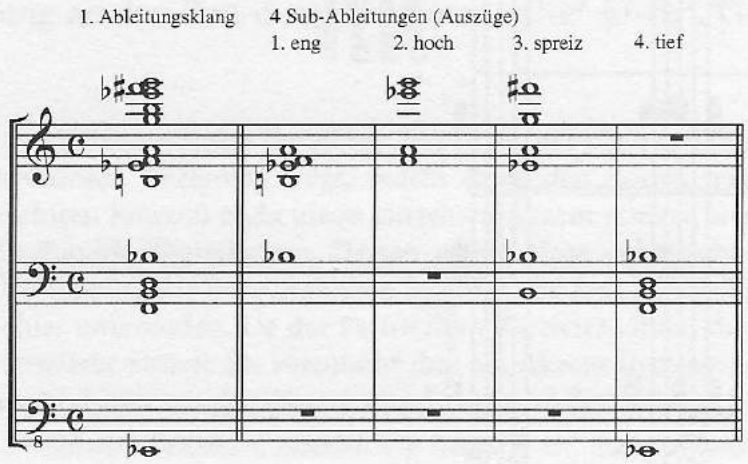


* Gegenüber dem vorigen Akkord veränderte Töne haben einen schwarzen Notenkopf.
Die Abfolge der Basstöne bildet zugleich die "Kernmelodie" des Werkes.

wirken die beiden noch in der Mitte hinzutretenden Töne, b und es^1, wie aus dem Modus gerutscht: das b lässt sich als verschärfende Variante von a und das es^1 als Intensivierung eines d^1 deuten. Analog können die beiden im Diskant zu den neun Haupttönen hinzukommenden Töne es^3 und g^3 als Intensivierung des Spitzentones fis^3 aufgefasst werden. Die Bildung solcher Ballungen oder Klangaggregate ist sicherlich nicht zuletzt auf den Einfluss Edgard Varèses zurückzuführen. Ein schönes Exempel für die Nutzung solcher Aggregate ist in Abb. 3 zu beobachten (siehe oben). Im ersten Takt des Beispiels spielen drei Fagotte gemeinsam die Haltenote Es, doch bei jedem der beiden kolotomischen Akzente wird der Klang intensiviert, indem die Fagotte auseinander treten und der Ton Es zur chromatischen Ballung D-Es-Fes ausblüht.

Aus dem Hauptklang bildet Mack zwölf Ableitungen: eine Ableitung für jeden geplanten Teil des Werkes (siehe Abb. 4). Die Einleitung soll dabei einen gerafften Durchgang durch alle Akkorde als „Vorzitate" enthalten. Die Art und Weise, wie ein Akkord aus dem anderen abgeleitet ist, ist eng mit der Technik in Arnold Schönbergs berühmtem Orchesterstück *Farben* aus den *Fünf Orchesterstücken* für großes Orchester (1909, rev. 1922) verwandt: Mack verschiebt von Klang zu Klang jeweils nur einige Töne, anfangs stets drei oder vier, später fünf bis sechs, schließlich sogar einmal sieben. So vollzieht sich eine accelerierende Metamorphose bis schließlich kaum ein Ton mehr an seinem ursprünglichen Ort steht. Man erlebt eine sukzessive Umfärbung. Zwei Töne erfahren jedoch eine besondere, einander genau entgegen gesetzte Behandlung. Ein Ton, das b, bleibt wie eine Achse vom Beginn bis zum Ende unverändert. Der Basston hingegen wird bei jeder einzelnen Ableitung verändert. Jeder Abschnitt ruht damit auf einem neuen harmonischen Fundament und erscheint in einem neuen harmonischen Licht. Aus der Folge der zwölf Fundamenttöne leitet Mack eine „Kernmelodie" ab (auch dieser Begriff spielt in der theoretischen Beschreibung der Gamelan-Musik eine wichtige Rolle). Die diastematische Konstellation der Kernmelodie bildet sich vielfach in den melodischen Ereignissen innerhalb des Werkes ab.

Abbildung 5: *Tunjuk*, die vier Sub-Ableitungen des ersten Ableitungsklanges



Die Ableitung von zwölf Klängen aus dem Hauptklang bewirkt – wie beschrieben – eine langsame harmonische Umfärbung, die gerafft in der Einleitung und langsam in den folgenden Teilen abläuft. Sie bewirkt jedoch keine nennenswerte Veränderung der in *Tunjuk* so wichtigen Raumwirkung. Diesen Zweck erfüllen erst jeweils vier Sub-Ableitungen, die Mack aus jedem Akkord bildet (siehe Abb. 5). Es handelt sich um spezifische Auszüge oder Teilklänge, um eine Auswahl von Tönen aus dem jeweiligen Klang. Mack nennt sie a) „eng" – also in der Mittellage geballt, b) „hoch", c) „gespreizt" – also weite Lage und d) „tief". Sie entfalten, verbunden mit einer zweckmäßigen Instrumentation, die angestrebten Raumwirkungen; so notiert Mack in seiner verbalen Skizze: „Glas-Klang, weit weg" (siehe Abb. 2). An der entsprechenden Stelle der Partitur (Buchstabe G, Takt 113 – 126) setzt er vier gestimmte, gestrichene Gläser ein. Hinzu kommen ein gestopftes Horn, 2 Piccolos und Celesta (Synthesizer). Die Instrumente spielen zusammen den Klang b-es^1-a^1-es^3-g^3, also einen hohen Auszug aus dem Hauptakkord. Das Fehlen des tiefen Registers, verbunden mit den zumeist obertonarmen Instrumentalfarben, erzeugt hier die angestrebte Raum-Illusion der Ferne.

Mixturen

In einem bislang unveröffentlichten Vortragsmanuskript finden sich längere Erwägungen Macks zum Thema *The Art of Unison in My Music*.[14] Er schreibt:

> „Technically I differentiate between various forms [of unison]:
> a) complete unison concerning rhythm and pitch
> b) rhythmical unison with partly octave-transposed pitches and changing instrumentations depending on the range of the participating instruments
> c) rhythmical unison
> – as an intervallically always similar mixture-sound (including modal mixtures)
> – continuously changing mixture-sound
> [...]
> [T]he basic effect of all forms of unison playing is almost identical: It is a special energetic intensity of expression, free of pathos and conducive for the new magic I try to gain via such almost ritualizised process of performance."

Mack versteht das Spiel im Unisono oder in Mixturen als Bündelung von Energie, als geradezu rituelle Handlung.[15] Die individuellen Linien gehen in einem überindividuellen Prozess auf, der nach Macks Auffassung bei angemessener Ausführung eine größere Wirkungsmacht hat als die Summe der beteiligten In-

14 Dieter Mack, *Some Remarks on My Composing*, gehalten im August 2006 bei den Darmstädter Ferienkursen auf dem Symposium *Musik-Kulturen, Interkulturelle Spuren im zeitgenössischen Komponieren.*

15 Als sehr sinnfälliges Beispiel sei das oben beschriebene große *Crescendo* auf dem Ton *es*^{1} im *Entrée* des Werkes in Erinnerung gerufen.

strumente. In *Tunjuk* spielen Unisono- und Mixturtechniken eine überragende Rolle, vielleicht sogar mehr noch als in Macks Kammermusikwerken, in denen er die Instrumente individueller behandelt. Eine signifikante Stelle ist der Beginn des achten und letzten Teils der Komposition.[16] Hier erfolgt ein plötzlicher Bläsereinsatz im vierfachen *forte* auf einem einzigen Ton, von dem aus sich ein langes Unisono fortspinnt. Es handelt sich hierbei um die bereits erwähnte „intensive Wand" aus Macks Skizzen (vgl. Abb. 2). In der Tat erwecken der unvermittelte Einsatz und die folgende gemeinsame Aktion der Bläser den Eindruck von zwingender Kraft und Unüberwindlichkeit.

Als Beispiel für die Mixturtechnik dient wiederum der bereits im Zusammenhang der Kolotomie diskutierte Abschnitt Buchstabe E. Im folgenden Beispiel (Abb. 6) sind zwei Mixturen vom Beginn dieses Abschnittes wiedergegeben.

Im Takt 86 setzt eine Schicht zweier Klarinetten in konsequenter Großsekundmixtur ein. Hier sind lediglich zwei Instrumente gekoppelt, doch nur einen Takt später setzt eine weitaus breitere Mixturbildung aller Posaunen mit der Tuba ein. Wiederum handelt es sich um eine reale Mixtur.[17] Der Startakkord E-F-H-d-b wird dabei im Laufe der Phrase immer wieder angestrebt. Es handelt sich um eine der oben diskutierten Ableitungen aus der harmonischen Kernsubstanz des Werkes, genauer um die tiefe Sub-Ableitung des ersten Ableitungsklanges (siehe Abb. 5). Lediglich der Basston Es_1 wurde durch ein E ersetzt. Die ganze melodische Gestalt lässt sich als ornamentale Umspielung des ersten Akkordes auffassen, wie überhaupt viele Aspekte der Musik Macks wesenhaft ornamental zu verstehen sind. Ein Blick auf die kolotomische Schicht des Abschnittes (siehe Abb. 3) zeigt, dass auch deren Harmonik aus der Kernsubstanz abgeleitet ist. Auch hier handelt es sich um einen Auszug aus dem ersten Ableitungsklang (H-ais[=b]-es^1-a^1-g^2-fis^3), der in realer Mixtur verschoben wird, besonders augenfällig in der melodischen Girlande ab Takt 95.

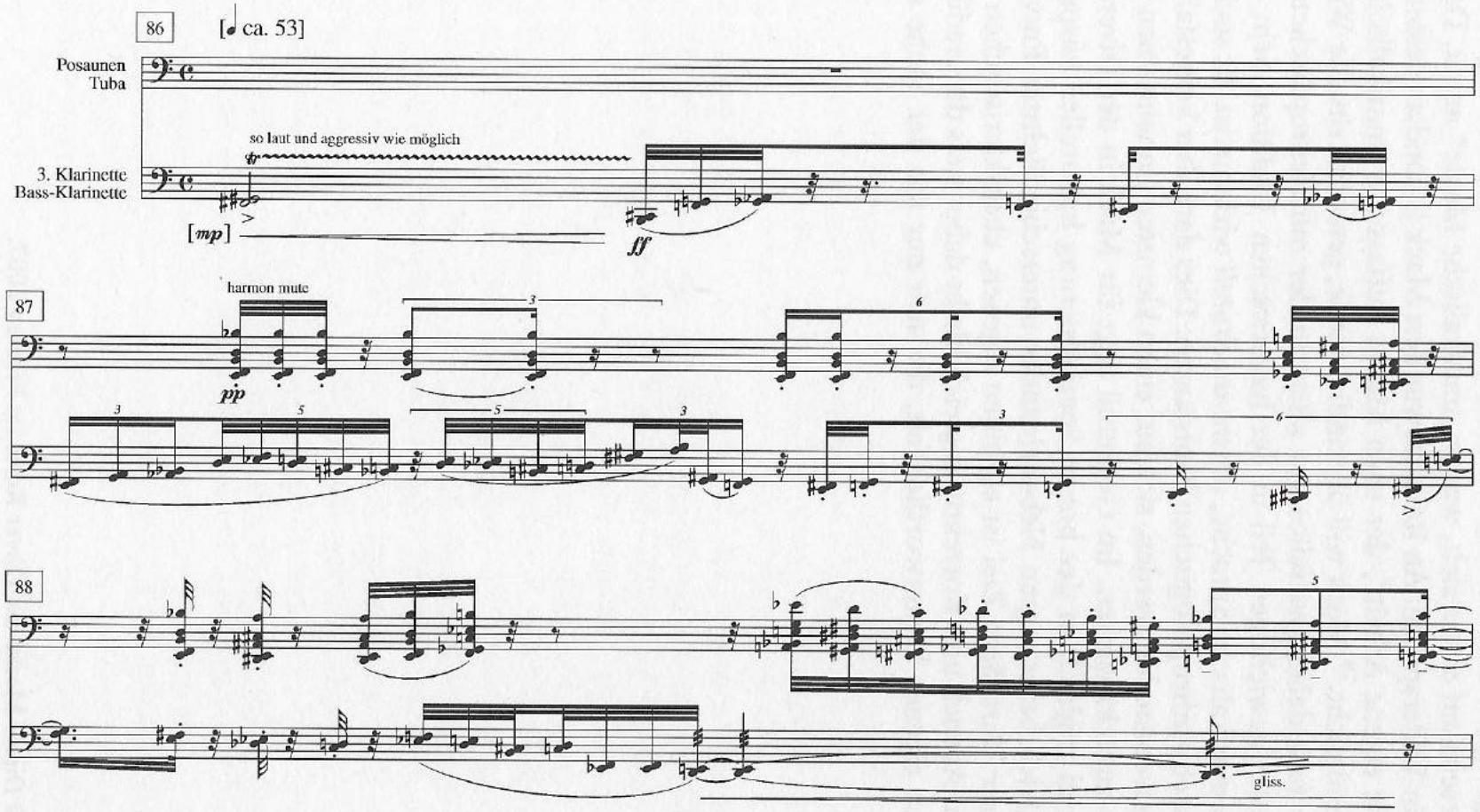
Die beschriebene Art der Mixturtechnik ist kennzeichnend für das gesamte Werk. Ihren Höhepunkt erreicht sie jedoch in dem von Mack als „battle" charakterisierten dritten Teil.[18] Hier beteiligen sich alle Instrumente des Orchesters an mehreren massiven, miteinander konkurrierenden Mixtur-Schichten. Dieser tumultuöse Teil des Werkes bildet dessen energetischen Kulminationspunkt. Hier ist wohl auch einer der Gründe zu sehen, warum Mack das Stück gegenüber dem ursprünglichen Plan um immerhin vier Teile kürzte: Ohne diesen Eingriff wäre der dramaturgische Bogen nach dem Höhepunkt wohl zu lange und zu flach abgefallen.

16 *Tunjuk*, Buchstabe R, Takt 251ff.

17 Die Kopplung lautet in Halbtonschritten von unten nach oben: 1–6–3–8.

18 *Tunjuk*, Buchstabe H–J, Takt 127–161.

Abbildung 6: 2 Mixturschichten aus *Tunjuk*, Takt 86–88 (© 2006 by Dieter Mack, mit Eintragungen des Autors)



Schluss

Ich habe an einigen technischen und ästhetischen Aspekten des Orchesterwerkes *Tunjuk* dargelegt, wie Mack einerseits mit nüchterner Berechnung komponiert und andererseits auf etwas zielt, was er „musikalische Magie" nennt. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch. An Ravel bewundert Mack besonders dessen „kalten Blick auf die eigene Arbeit", der nach Macks Auffassung „musikalischen Zauber" erst ermöglicht.[19] Mack will überindividuelle, geradezu rituelle Wirkungen erzielen; er fußt dabei zweifellos vor allem in der mitteleuropäischen, jedoch auch zu einem gewichtigen Teil in der balinesischen Tradition. Sein erklärtes Ziel ist eine musikalische Sprache, die *transkulturell* wirksam ist. Er sucht gewissermaßen nach anthropologischen Konstanten. Dies darf aber keinesfalls als der Versuch missverstanden werden, sich auf einen kleinsten gemeinsamen kulturellen Nenner zurückzuziehen. Im Gegenteil liegt für Mack in der Diversität und Pluralität und zugleich in der hohen Spezialisierung kultureller Ausprägungen sowie im gleich berechtigten Nebeneinander unterschiedlichster Entwürfe ein unschätzbarer Wert. Sein Ziel ist es, einen eigenen, charakteristischen Entwurf beizutragen. Antrieb und Korrektiv zugleich bleibt dabei stets die „radikale Forderung nach eigener Verantwortlichkeit, die sich nur aus der Sache selbst ergibt."[20]

19 Gespräch Dieter Macks mit Oliver Korte im Februar 2007.

20 Dieter Mack, *Vom Sinn der Toleranz*, S. 16f.