

DAL NIENTE...

(Über Mesías Maiguashca)

Mesías Maiguashca kam 1985 an unsere Musikhochschule, um ein Fach zu unterrichten, das es nicht gab, in einem Studio, das auch noch nicht existierte. Trotzdem, „die Tatsache, dass es nichts gab, war von Vorteil“, erzählt er, da er gemäß den jeweiligen musikalischen Notwendigkeiten, die allmählich entstanden, das heutige Elektronische Studio des Instituts für neue Musik von null aufbauen konnte.

Diese Entstehungszeit des Studios unter seiner Leitung ist hochinteressant: sie zeigt die Geschichte der Elektronischen Musik, mit ihren technischen Revolutionen und deren möglichen ästhetisch-musikalischen Auswirkungen. Erst kam die Analog-, danach die Voltage-Control- und zuletzt die Digital Revolution. Als Maiguashca seine Lehrtätigkeit in der Musikhochschule begann, waren die Werkzeuge des Studios zunächst ein Synklavier und ein mehrkanaliges Tonbandgerät; in den ersten Jahren arbeitete man noch mit einer bereits im Sterben begriffenen analogen Technik und mit VC-Synthesizern, wie dem berühmte AKS. . Allmählich setzte sich das Digitale- und das MIDI-Protokoll ein durch; zum Studio kamen der DX7-Synthesizer und der Atari-Computer, ein Klassiker der Frühmusik Informatik. Kurz danach erschien das System „Next“, das zum ersten Mal erlaubte, Audiodaten in Echtzeit zu berechnen, und zwar mit dem Userinterface ISPW, das im Laufe der Zeit zu MAX/MSP wurde; die Firma Next ging leider pleite, Macintosh entwickelte diese Techniken weiter, Techniken die heute einen Standard bilden und die immer noch unser Studio charakterisieren.

Die Pioniere der ersten Generation, die das Medium entdeckt und für die Kunst gewonnen hatten, waren Stockhausen, Schaeffer, Henry, Berio, Maderna, Nono, G.M. Koenig, u.a. Eine, sagen wir, „zweite Generation“, die von den Pionieren empirisch lernte, war jedoch akademisch weitgehend autodidakt und bildete später die erste Generation von Lehrern, die „Elektronische Musik“ als Fach in Musikhochschulen unterrichteten. Zu dieser gehören z.B. Klarenz Barlow, Hans Ulrich Humpert, David Johnson, Thomas Kessler und auch Mesías Maiguashca.

Die Generation von Maiguashca musste erst lernen, ein Fach zu unterrichten, das noch niemand gelehrt hatte; etwas aufzubauen, das noch nicht existierte. Die wesentliche Herausforderung Mesias Maiguashcas war vielleicht die Notwendigkeit, sich ständig an die jeweiligen technischen Veränderungen anpassen zu müssen und das Studio immer in einem aktuellen aber auch funktionellen Zustand zu erhalten, um den jeweiligen Studenten, die meistens ohne jegliche Vorkenntnisse ins Studio kamen, Elektronische Musik vermitteln zu können. Eine nicht kleine Anzahl von Komponisten und Audio-Designern, die heute beruflich relevant sind, haben ihre ersten Lektionen und vor allem die Motivation aus den Händen von Maiguashca im Elektronischen Studio des Instituts erhalten: Roland Breitenfeld, Donnong Lee, Volker Böhm, Thomas Hummel, Günther Steinke, Alan Hilario...

Er sagte immer, vielleicht etwas übertrieben, dass ihm niemand etwas beigebracht hat: „Stockhausen hat mir nie Unterricht gegeben, aber ich habe sehr viel von ihm gelernt“, erzählt er über die Jahre, die er mit ihm zusammengearbeitet hat. Unter diesen Worten versteckt sich sein Modus Operandi als Komponist und Lehrer: das Prinzip, „lernen zu lernen“ und als Hauptmethode, das Empirische, „trial and error“.

Dieses Prinzip charakterisiert nicht nur den Bildungsprozess von Maiguashca, in dem neben Stockhausen auch andere Komponisten wie G.M. Koenig, Bernd Alois Zimmermann oder Mauricio Kagel erscheinen. Das *trial and error* hat auch Auswirkungen auf seine Weise, sich mit Musik auseinanderzusetzen. Er suchte immer einen direkteren und unmittelbareren Kontakt mit dem Medium. Dies ist auch vielleicht einer der Gründe, weshalb Maiguashca sich von der Elektroakustik angezogen fühlte. „Dort [in Buenos Aires] lernte ich Stockhausens „Gesang der

Jünglinge“ erstmals genau kennen; es beeindruckte mich sehr. Ich hatte das Gefühl, dass es einen Klanghorizont öffnete, den ich in der instrumentalen Musik gesucht, aber nicht gefunden hatte.“ Denn, Musik in Notenlinien festzuschreiben impliziert eine Quantifizierung, einen Informationsverlust, „eine Musik zu notieren, verändert meine musikalische Idee“. Die Elektroakustik eröffnete eine Welt, in der es zum ersten Mal möglich war, mit konkretem Material sowie mit akustischen Dokumenten zu komponieren, und das Resultat in einem Tonträger genauso festzuhalten, wie es danach der Zuhörer vorfinden wird.

Man hatte die Möglichkeit, die Arbeit wirklich bei null zu beginnen, nicht von den akustischen Beschränkungen der Instrumente oder von der unvermeidlichen Informationsverwandlung durch den Interpreten abhängig zu sein. Genau entscheiden zu können, wie eine musikalische Idee klingen sollte und dies durch eine Aufnahme zu fixieren. Ein kreativer Zyklus, der mit dem absoluten Schweigen anfängt, „der Zyklus ist zu Ende, wenn ich mit einer Aufnahme der fertigen Komposition zufrieden bin.“

Selbständigkeit ist ein Prinzip, welches das ganze Leben von Manguashca ausgezeichnet hat. In den Siebzigerjahren hat er diese Selbständigkeit mit der Gruppe Oeldorf (Peter Eötvös, David Johnson, Gaby Schumacher, Joachim Krist und anderen Freunden) musikalisch praktiziert. Man komponierte Musik, man führte sie (8-kanalig) auf in Konzerten und Tourneen, man machte Tonproduktionen und Schallplatten, man kreierte sogar einen eigenen Verlag. Diese Form der Selbstständigkeit hat er bis heute in seiner Arbeit bewahrt.

Die Elektronik bot die Möglichkeit, sich direkt mit der klanglichen Realität auseinanderzusetzen, und öffnete auch einen Raum, in dem (damals noch) das Medium a priori frei von historischen Zusammenhängen und ästhetischen Vorurteilen war. Die Musik in europäischer Tradition, die ihren Gipfel im Orchester findet, war immer ein „Fremdkörper in der musikalischen Tradition von Südamerika“. Für diejenigen, die in der europäischen Tradition leben, gibt es nur zwei mögliche Haltungen: entweder in ihr zu wurzeln oder sie bewusst zu negieren. Für diejenigen, die wie Manguashca von außen auf diese Tradition trafen, erschien diese Dualität manchmal ungenügend: es schien notwendig, einen dritten Weg zu finden, in den der Traditionsapparat noch nicht eingedrungen war. Der Traditionsverlust im damals entstehenden Bereich der Elektroakustik unterstützte die Entstehung eines adäquaten Ausdrucksmittels für diejenigen, die zwischen „zwei Stühlen“ saßen und sich weniger der mitteleuropäischen Tradition verpflichtet fühlten als die Mitteleuropäer. Die Elektroakustik stellte dieser Generation ein Mittel zu Verfügung, das eine Überschreitung von vielen Dualismen mit sich brachte, es ermöglichte „ein Kontinuum zwischen dem 'Reellen' und dem 'Phantastischen', zwischen dem 'Figurativen' und dem 'Nichtfigurativen', zwischen dem 'Objektiven' und dem 'Subjektiven'.“¹

Diese Annäherung zwischen Subjekt und Objekt ist ein sehr deutliches Merkmal der ersten elektronischen Stücke, die Manguashca kurz nach seiner Ankunft in Europa realisiert hat; hier kann man ganz deutlich konkretes Material hören, das direkt auf seine Welt in Ecuador verweist (die Stimme seines Vaters, ein Markt in Quito, die Nationalhymne, populäre Musik...), alles durch strukturelle Prozeduren aus europäischer Tradition umgeformt. Diese Art, Objekt und Subjekt in die gleiche künstlerische Realität einzubeziehen, verweist auch direkt auf eine Gattung, die ganz wenige Komponisten so konsequent wie Manguashca bearbeitet haben: die klangliche Autobiographie. Er erzählt, dass er, eben nach Europa gekommen, die Notwendigkeit fühlte, autobiographische Musik zu komponieren.

Das Stück *Oeldorf 8* (1972-74) zeigt diese Herangehensweise deutlich in seinem selbstreflektierten Charakter; nicht nur in dem, was das Objekt an sich angeht, sondern auch in dem, was das schaffende Subjekt betrifft. Das Stück beginnt mit einem von ihm selbst aufgenommenen autobiographischen Kommentar, das Autobiographische wird allmählich in

¹ Programmtext vom Stück Hör-zu (1969)

einen Kommentar des Stückes verwandelt, das sich wiederum in das Stück selbst verwandelt; gegen Ende vervollständigt das Stück sich selbst –durch die Interpretation– den Autobiographischen Kommentar: „...geboren am 24 Dezember 1938 in San Roque, Quito, Ecuador, Provinz Pichincha, 3. Band, Seite 560, Protokoll Nr. 5174, wohnhaft in Oeldorf“.

Obwohl es wahr ist, dass die Mittel der klanglichen Autobiographie besonders präsent in den früheren Stücken sind, fehlen sie auch im späteren Werk nie ganz; sie werden zu einem Vehikel zur Darstellung der akustischen Realität, nun nicht narrativ oder explizit eingesetzt, sondern aus dem Inneren des Klangs. Die klangliche Welt dieser Stücke reflektiert über sich selbst, über ihren akustischen Aspekt, die Akustik wird gleichzeitig Ausgangs- und Endpunkt von musikalischen Ideen, in ihr sind literarische Ideen verkörpert (Borges, Castañeda) und durch die Akustik selbst materialisiert sich musikalischer Sinn (*Intensidad y altura, Fmelodies, El Tiempo*).

Im Akustikunterricht, den er in der Musikhochschule erteilte, vermittelte er uns diese Interesse für das Klangliche und für die Suche nach kompositorischen Ausgangspunkten außerhalb der Tradition. Für Maiguashca sind Harmonie, Kontrapunkt, Instrumentation usw. nicht „Theorie der Musik“ sondern Stilistik, als wirkliche Theorie der Musik sieht er die Akustik.

Die Komposition *Oeldorf 8* besteht aus mehreren Stücken, eines davon heißt ebenfalls *Oeldorf 8*: das Werk ist in sich selbst beinhaltet und erzeugt durch die Modulation mit sich selbst eine dritte Realität. Dies hat viel zu tun mit dem mathematischen Konzept von Fraktalen: eine selbstähnliche Form, welche wiederum durch selbstähnliche Formen gestaltet ist usw.. Diese reine Form von Fraktalen tendiert dazu, die Identität des Individuellen zu vernichten. Man kann jedoch in der Herangehensweise von Mesías Maiguashca eine besondere Art von Fraktalität entdecken, wo die verschiedenen Teiligkeiten ihre Individualität beibehalten, wo die Modulation durch sich selbst diese dritte Realität ergibt. In *La noche cíclica*, erzeugt die Modulation eines früheren elektronischen Stückes durch ein instrumentales Geflecht das tatsächliche Werk, das ohne die anderen beiden Stücke unvorstellbar ist.

Dementsprechend lassen sich kompositorische, pädagogische und persönliche Aspekte bei Maiguashca nicht wirklich getrennt betrachten, da sie sich gegenseitig beeinflussen. Vor fast 4 Jahren, als ich in Freiburg ankam, wusste ich über Elektronische Musik so viel wie gar nichts; ich kam mit der falschen Idee, dass mir irgendwann jemand die Kenntnisse von heute auf morgen einflößen würde. Ich erinnere mich noch seiner Worte: „also, wenn du lernen willst, dann musst du es selber machen“. Ich zittere noch, wenn ich mich an den Tag erinnere, an dem er mir vorschlug, die Klangregie für Hans Helms zu übernehmen. Gerade 15 Tage nach meiner Ankunft in Freiburg, mit grossen sprachlichen Mängeln, hatte ich noch keine konkrete Idee davon, was eigentlich ein Kabel sei; die Generalprobe war katastrophal, aber in dieser Situation lernte ich doch innerhalb von 2 Stunden alles unter Kontrolle zu bringen. Maiguashca übertrieb allerdings, als er sagte, er könne mir nicht viel beibringen, denn in keinem Unterricht zeigte er den kleinsten Mangel an pädagogischem Talent, Fachkenntnissen oder Motivation. Aber seine Anregungen zum Selbstlernen waren vielleicht das Wertvollste, was er uns mitgab, denn wir sollten unsere Unwissenheit nicht überschätzen, sondern in Energie des Lernens verwandeln.

Alberto C. Bernal (mit freundlicher Unterstützung von Thomas Wenk)
(zwischen 2001 und 2004 Student und Tutor des elektronischen Studios unter der Professur von Mesías Maiguashca)