

DAL NIENTE... (Über Mesías Maiguashca)

Alberto Bernal

Erschienen in Musiktexte #120

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 eine große Hilfe“, 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 analoge, danach die Voltage-Control- und zuletzt die Digital und Softwarerevolution. Als Maiguashca seine Lehrtätigkeit in der Musikhochschule begann, waren seine Werkzeuge zunächst ein Synklavier und ein mehrkanaliges Tonbandgerät; in den ersten Jahren arbeitete er noch mit einer bereits im Sterben begriffenen analogen Technik und mit VC-Synthesizern, wie dem berühmte AKS. Allmählich (oder eher plötzlich) kam das Digitale und das MIDI-Protokoll; zum Studio kamen der DX7-Synthesizer und kurz danach der erste Computer, mit dem man damals komfortabel sowohl Audio als auch MIDI bearbeiten konnte: der Atari. Danach kam das System „Next“, das es zum ersten Mal erlaubte, Audiodaten in Echtzeit zu berechnen, und zwar mit dem Userinterface ISPW, das im Laufe der Zeit zu MAX/MSP wurde; Next ging leider Pleite, da es seiner Zeit zu weit voraus war. Macintosh übernahm dieses System der elektronischen Signalprogrammierung, das heutzutage ein Standard in der Musikinformatik geworden ist und immer noch in einem großem Masse unser Studio charakterisiert.

Die Pioniere der ersten Generation, die das Medium entdeckt und für die Kunst gewonnen hatten, waren Stockhausen, Schaeffer, Henry, Berio, Maderna, Nono u.a. Die so genannte zweite Generation der elektronischen Musik, die sich für diese Pioniere interessierte, wurde zur ersten Generation von Lehrern: sie versuchte die empirisch gewonnenen Kenntnisse pädagogisch zu vermitteln, und im akademischen Bereich der Musikhochschule ein neues und sich stets bewegendes Fach zu etablieren. Unter diesen sind Gottfried Michael König, Klarenz Barlow, Hans Ulrich Humpert und auch Mesías Maiguashca.

Die Generation von Maiguashca musste erst lernen ein Fach zu unterrichten, das noch niemand gelehrt hatte, um etwas aufzubauen, das noch nicht existierte. Die wesentliche Herausforderung Mesías 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 bewahren, um das alles den jeweiligen Studenten, die – meistens ohne jegliche Vorkenntnisse – ins Studio kamen, 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 bekommen: 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 ohne gelehrt zu werden, wie beim Sprung ins kalte Wasser oder *trial and error*, wie er das nennt.

Dieses Prinzip charakterisiert nicht nur den Bildungsprozess von Maiguashca, in dem,

neben Stockhausen, auch andere wie Henry Cowell, Bernd Alois Zimmermann oder Mauricio Kagel erscheinen; das *trial and error* hat auch Auswirkungen in seiner Weise, sich mit Musik auseinanderzusetzen. Er suchte immer einen direkteren und unmittelbarerem 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. Ich hatte den Eindruck, dass es einen Klanghorizont öffnete, dem ich in der instrumentalen Musik gesucht, aber nicht gefunden habe.“ Denn Musik in Notenlinien festzuschreiben impliziert eine Quantifizierung, einen Informationsverlust, „eine Musik zu schreiben, vernichtet meine musikalische Idee“. Die Elektroakustik eröffnete eine Welt, in der erst zum ersten Mal möglich war, mit konkretem Material zu komponieren sowie mit akustischen Dokumenten, und auch das Resultat in einem Tonträger genau so festzuhalten, wie es danach der Zuhörer vorfinden soll.

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 aussehen sollte und dies durch eine Aufnahme zu fixieren. Ein kreativer Zyklus, der mit dem absoluten Schweigen anfängt und bis zum Ende geht: „der Zyklus ist beendet, wenn ich mit einer Aufnahme zufrieden bin.“ Selbstständigkeit war ein Prinzip im ganzen Leben von Mesías Maiguashca seit der Zeit in Oeldorf Anfang der 70er Jahre, in der er mit mehreren Musikerfreunden (Peter Eotvos, David Johnson, Gaby Schumacher, Joachim Krist...) zusammen gelebt hat. Sie realisierten ihre Kompositionen in verschiedenen Orten Europas mit eigenen Mitteln, von der Produktion über die Beschallungstechnik bis zur Aufnahme des jeweiligen Projekts. 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 das Medium a priori frei von historischen Zusammenhängen und ästhetischen Vorurteilen war. Die Musik im europäischen Tradition –die ihren Gipfel im Orchester findet- war immer ein „Fremdkörper in der musikalischen Tradition von Südamerika“, „ein historisches Wesen“. Für diejenigen, die in dieser europäischen Tradition leben, gibt es nur zwei mögliche Haltungen: entweder in ihr zu wurzeln oder sie bestimmt zu negieren. Für diejenigen, die, wie Maiguashca, 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. Die Traditionsangel 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'.“

Diese Annäherung zwischen Subjekt und Objekt ist ein sehr deutliches Merkmal der ersten elektronischen Stücke, die Maiguashca 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, eine Markt in Quito, die Nationalhymne, populäre Musik...), alles durch strukturelle Prozeduren aus europäischer Tradition umgeformt. Diese Art, Objekt und Subjekt in dieselbe künstlerische Realität einzubeziehen, verweist auch direkt auf eine Gattung, die ganz wenige Komponisten so konsequent wie Maiguashca 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 selbstreflektorischen 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 einen Kommentar des Stückes verwandelt, das sich wiederum in das Stück selbst verwandelt; gegen Ende, vervollständigt das Stück 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 Erregung für das Klangliche und für die Suche nach kompositorischen Ausgangspunkten außerhalb der Tradition. Für Miguashca sind Harmonie, Kontrapunkt, Instrumentation usw. keine Theorie sondern Stilistik, als wirkliche Theorie der Musik sieht er die Akustik.

Die Komposition *Oeldorf 8* enthält einige kleine Stücke, 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 Miguashca 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 unkonzipierbar ist.

Dementsprechend lassen sich kompositorische, pädagogische und persönliche Aspekte bei Miguashca 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 seine Worte: „also, wenn du lernen willst, dann musst du es selber machen“. Ich zitterte noch, als ich mich an den Tag erinnere, an dem er mir vorschlug, das 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 mehr oder weniger unter Kontrolle zu bringen... Er übertrieb allerdings, als er sagte, er könnte 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.

Programmtext vom Stück Hör-zu (1969)

