

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

## Marginalien zu Thomas Pynchon

»Do you know what kind of myth that's going to make in a thousand years? The young barbarians coming in to murder the last European, standing at the far end of what'd been going on since Bach, an expansion of music's polymorphous perversity...«

Es war Sommer 1989. In einem Seminar wurde der Name Thomas Pynchon erwähnt. Mein Lehrer Peter Förtig tat das in einer Weise, die auf einen Geheimtip hindeutete. Ich kaufte daraufhin den kürzesten seiner Romane – *Die Versteigerung von No. 49* – und las ihn in einem Zug. Seither bin ich sozusagen ein Pynchonianer, einer, der von all seinen Büchern – es sind nicht eben viele – nicht loskommt.

Die Faszination hat sich ungebrochen bis heute gehalten, auch wenn es mir bei *Mason & Dixon* nicht unähnlich ging wie vielen meiner Freunde, die dem Autor eine ähnliche Wertschätzung entgegenbringen: Ich brach nach gut 300 Seiten ab, und das dreimal. Kompensiert wird die mangelnde Treue in diesem Fall dadurch, daß es mir stets, wenn ich einen Roman wieder lese, scheint, als läse ich ihn zum ersten Mal. Pynchons Bücher sind in der Tat überkomplex, so reichhaltig, daß man niemals der Fülle aller Bezüge und Andeutungen oder auch nur des schieren Wissens, das er in den Raum wirft, Herr werden kann. In musikalischer Analogie ist sein Werk komplexistisch und – um das gleich zu sagen – zutiefst modern. Ja, Pynchon ist für mich vielleicht der modernste Autor der Gegenwart, einer, bei dem der Begriff der Modernität einen spezifischen Sinn hat und nicht nur eine Orientierung meint. Daß er darüber hinaus der wichtigste und – es sei ausgesprochen – der gewaltigste Autor ist, ist ein persönliches Urteil, das an dieser Stelle nicht vertieft zu werden braucht.

Pynchon ist nicht nur auf der Höhe schriftstellerischer Techniken, die er um das erweitert, was ihm den Ruf eines postmodernen Nachfolgers von Joyce einbrachte, also um das, was in der Hochsprache der Intellektuellen fehlt: die niederen Stile; er kombiniert nicht nur virtuos unterschiedlichste Textarten zu Großentwürfen, die der Gattung Roman von Rabelais bis Proust alle Ehre erweisen; er sieht nicht nur, wie Flaubert, in jedem neuen Buch eine eigene unwiederholbare Kategorie von Roman; all das wäre schon Anlaß zu größter Bewunderung und lesender Liebe. Entscheidend ist meines Erachtens vielmehr, daß es Pynchon gelingt, der heutigen Zeit, genauer: der zutiefst ambivalenten Entwicklung der Menschheit zu einer Weltgesellschaft seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs (mitsamt ihrer Archäologie in *Mason & Dixon* und der Ätiologie in *Gravity's Rainbow*), Ausdruck zu verleihen. Darin ist sein Werk Philosophie und, angesichts des Zustands heutiger Philosophie, wahrer als diese, so wie Adorno einmal kühn die Beethovensche Musik als wahrer denn die Hegelsche Philosophie bestimmte.

Allein, Ausdruckgeben heißt mehr als Stimmung, Charakter und Panorama. Pynchon führt vielmehr die Welt vor, wie sie geworden ist seit dem Nihilismus und im Siegeszug der Allianz aus flottierendem Kapital und immer neuen, sich potenzierenden Technologien, die alles Traditionelle auf den Schuttplatz der Lebenswelt verbannen. Pynchon zeigt uns eine Welt, die permanent den Energieverbrauch erhöht und dabei ununterbrochen neue Informationen in Umlauf bringt, wobei diese aber nicht geordnete sind, eingeordnet in Sinnhorizonte oder Sinnsysteme, die als solche lebensweltlich verstanden werden. Die Informationen sind eher einander Viren und Antiviren zugleich, wirken wie Gehirnzellen mit unzähligen Synapsen, die sich mit allem und jedem verbinden und in jedem Augenblick ihre Ausrichtung ändern können. Bei Pynchon ist diese strukturelle, nicht-personale Paranoia das Lebensgefühl der globalen Menschheit. Um das literarisch festzuhalten, bedarf es seiner hyperintellektuellen Schnodderigkeiten, auf die nur er sich derart meisterhaft versteht.

Als ich im Sommer 1998 das Bedürfnis verspürte, kompositorisch mit einer *Hommage à Thomas Pynchon* zu reagieren, war mir sofort klar, daß das, was ich machen werde, ebenso exzeptionell und exzentrisch (in seiner wörtlichen Bedeutung: aus dem Zentrum geworfen) sein müsse wie Pynchons Werk und einige seiner Umstände, wie der, daß wir über den Autor und vor allem sein Aussehen nichts wissen. Ich mußte also mein Komponieren – im Material, in der Technik, in der Klanglichkeit, in der Performativität der Aufführung – zumindest für diesen Zweck gründlich umstellen. Einfach eine Musik zu erfinden, die charakterlich zu Pynchons nach allen Seiten Sinnbezüge setzender und diese zugleich wieder konterkarierender Semantik passen würde, wäre zu simpel gewesen. Ich mußte grundsätzlich werden. Zunächst bedurfte ich einer Klanglichkeit, die der Destruktivität der heutigen Weltgesellschaft, vor allem der Megametropolen<sup>1</sup>, Ausdruck zu verleihen vermöchte. Das ging nur mit Elektronik; um diese endlich zu erlernen, arbeitete ich ab 2001 im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung. Sodann bedurfte es einer hypertrophen Form. Ich entschied mich für ein Poly-Werk, das aus mehreren Werken besteht, die in der Gesamtform unterschiedliche Funktionen erfüllen werden:

1. das Ensemblestück *The Tristero System*, dessen Besetzung mit je zwei Klavieren, Schlagzeugern, Baßklarinetten, mit drei Posaunen und vier Piccolos ausreichend abstoßendes posturbanes Klangmaterial bereitstellen wird;
2. das Solocellostück *The Courier's Tragedy*, das buchstäblich die Tragödie des Solisten musikalisch und vor allem performativ darstellt und zeigt, wie es ist, wenn man daran scheitert, eine inhumane Maschinerie beherrschen, ja besiegen zu wollen;
3. das harmonisch-häßliche Tonbandstück *D.E.A.T.H.*, das buchstäblich den Endzustand der Verwesung der gewesenen Materialien vorführt;
4. schließlich das Stück *W.A.S.T.E.* für Oboe und Tonband, das während der *Hommage à Thomas Pynchon* überhaupt nicht erklingt, dessen Klangmaterial als ein Unbe-

<sup>1</sup> Vgl. Dirk Bronger, *Metropolen – Megastädte – Global Cities. Die Metropolisierung der Erde*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.



wußtes im Computer-Gedächtnis schlummert und ab und an, verschoben, zu wirken beginnt.

Die Form dieses Poly-Werks mußte freilich von vornherein als gesprengte angesetzt werden. Ich ging dabei aufs Ganze und entschied mich dafür, daß das Werk unendlich lange gehen sollte – eine Musik ohne Ende, die größtmögliche Zumutung an den Kunstbetrieb, die permanente Bedrohung, sozusagen die untherapierbare Paranoia. Strenggenommen müßte auch die räumliche Dimension ins Unendliche gehen. Es sollte nicht nur der Ort der Aufführung beschallt sein, sondern virtuell die ganze Stadt, die ganze Region, der ganze Globus – analog zur musikalischen (und nicht nur musikalischen) Kulturindustrie, die ebenfalls alle Welt beschallt, ohne zu fragen, ob das im Interesse der Beschallten ist. Aus pragmatischen Gründen, die eben keine künstlerischen sind, wird die Zeit eingeschränkt, der Raum noch mehr.

Das Schwierigste war allerdings, eine Antwort auf Pynchons Semantik zu finden. In seinen Büchern werden andauernd – sozusagen übereilt – Informationen, Hinweise, Anspielungen, Vertiefungen, Spuren und Zeichen, Fußnoten und Marginalien, Querverweise und Taxonomien ins Spiel gebracht, die aber zugleich wieder entwertet zu werden scheinen – durch Trivialisierungen, durch Paradoxierungen, und nicht zuletzt: durch weitere Information. Entropie entsteht dadurch freilich nur metaphorisch, für Detektivarbeit gibt es immer noch genügend Motivation. Es sind ja bereits Reiseführer durch seine Bücher verfaßt worden. Die Krise der Kausalität, die Pynchon zur Ausgangsbasis macht, muß daher auch das affizieren, was einst musikalische Faßlichkeit genannt wurde.

In das Zentrum meines Zyklus stellte ich den kleinsten der Romane, *The Crying of Lot 49*, mit seinem geheimnisvollen Tristero-System und dem hinreißend grausamen »Jacobean Revenge Play« »The Courier's Tragedy«, den Akronymen »W.A.S.T.E.« und »D.E.A.T.H.«. Oedipa Maas gerät beim Versuch, ein Testament zu vollstrecken, in das Dickicht eines mysteriösen Kommunikationssystems unterhalb der staatlichen Kontrolle, ausgehend von der Thurn-und-Taxis-Dynastie und nun von den ganzen Vereinigten Staaten Besitz ergreifend. Je mehr Oedipa zu erfahren glaubt und je mehr Pynchon scheinbar erklärendes Hintergrundwissen ausbreitet, desto mehr verfestigt sich der Eindruck, daß Oedipa, in dubioser psychoanalytischer Behandlung, sich das alles auch einbilden könnte. Genau diese Frage wird aber nicht geklärt, sondern die Verwirrung seitens des Lesers geradezu gesteigert, bis zu den letzten Seiten des Buches, die ihn in seiner Hilflosigkeit allein lassen. Der scheinbar allwissende Erzähler gewährt dem Leser nur einen kontingenten Ausschnitt der Welt, die weitaus größer und komplexer – und vielleicht begleitet von sonderbaren Paralleluniversen – ist, als wir es aushalten können.

Ich entnahm dem Pynchonschen Textkorpus nicht nur einfach narrative Stränge, die ich musikalisch umzusetzen hatte. Vor allem die Dramaturgie des Cellostücks gleicht der des systematischen Tötens aller Protagonisten in jenem »Jacobean Revenge Play« zwischen Faggio und Squamuglia. Ich versuchte, auf einer abstrakten und daher musikalisch absurden Ebene möglichst viele Vernetzungen zu übernehmen: Ich scannte den gesamten Romantext ein und verwandelte ihn in Hunderttausende von

Zahlen, die, zu Algorithmen verarbeitet, den Klang- und Musikfluß der *Hommage à Thomas Pynchon* mit ihren parallelen Identitäten determinieren. Die Absurdität einer solchen abstrakten Materialapplikation mußte ich freilich derart auf die Spitze treiben, daß sie Gestalt annehmen und – paradox – fast schon wieder so sinnhaft werden konnte, wie es auch die Romane von Pynchon sind, die, richtig, das heißt immer wieder, gelesen, wie eine große Borgessche Bibliothek unsere so verdammt zwiespältige Welt les- und erfahrbar machen.<sup>2</sup>

Meine These ist, daß Pynchons Bücher einen hohen Erkenntniswert dann besitzen, wenn man sie an den Erfahrungen, die man mit ihnen machen kann, mißt, mithin das Weltbild, das er zerstört, ernst nimmt.<sup>3</sup> Er gelangt zu Weltbildern, weil er einen scheinbar spielerischen Umgang mit seinem Material pflegt, wobei alles Material sein kann. Nichts scheint ausgeschlossen, alles, aber auch wirklich alles, kann bei ihm Literatur werden. Dieses Alles schließt eben auch das Imaginäre, das Surreale, das Fiktionale, das Phantastische ein, kurz das Mögliche. Pynchon erzählt mit Möglichem, aber nicht dem abstrakt Möglichen wie in Science-fiction oder in postmoderner Fiktion à la *Il nome della rosa*, sondern das Mögliche ist ihm das Mögliche im Wirklichen. Als ob er Musils Rede vom Möglichkeitssinn überwörtlich genommen hätte, gilt: Alles könnte auch anders sein, indem es anders kausal verknüpft sein könnte. Warum soll nicht ein Oktopus leben, der die Größe von Londons Regierungsviertel hat, und warum soll sich dieser nicht über genau dieses Stadtgebiet legen, um Beamte, die einen großen Bogen um ihm herum machen müssen, mit überlangen Tentakeln wegzugrabschen? Diese überwältigend einschüchternde Szenerie am Beginn von *Gravity's Rainbow* ist gewiß überzeichnet und, weil unserer Lebenserfahrung entzogen, eher eine Metapher für den anhaltenden Alpdruck, den die deutsche Kriegsmaschinerie auf die britischen Inseln ausübte. Und doch ist sie nichts Unmögliches. Das gilt auch für des Protagonisten seltsame prognostische Fähigkeit, die herbeifliegende V 2-Rakete Minuten vorher ›hören‹ zu können, dadurch nämlich, daß Tyrone Slothrop's Penis erigiert. Eine zunächst nicht-erklärbare Sensibilität für Kommandes<sup>4</sup> – ähnlich wie bei Tieren, die, im Gegensatz zu Menschen, einen Tsunami kommen ›sehen‹ und sich rechtzeitig ins Landesinnere flüchten – ist ebenso real wie Erektionen. Dazu, beides zu kombinieren, bedarf es wohl erst der entfesselten Phantasie – auch Chuzpe – eines Thomas Pynchon. Diese im wahrsten Sinne des Wortes außergewöhnliche Kombination zum Ausgangspunkt eines 1000-Seiten-Romans zu machen, ist ein literaturhistorisches Ereignis. Und dies liegt durchaus im Zeitgeist:

2 Für weiterführende Analysen vgl. Claus-Steffen Mahnkopf: »The Courier's Tragedy«. *Strategies for a Deconstructive Morphology*, in: ders. et al. (Hg.), *Musical Morphology* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 2), Hofheim: Wolke 2004, und *Hommage à Thomas Pynchon*, in: ders. (Hg.), *Electronics in Music* (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 4), Hofheim: Wolke 2006.

3 Eine gute Einführung gibt Dieter Wellershoff, *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988 (Kapitel »Thomas Pynchon« [S. 440 ff.]).

4 Man erfährt später, daß Laslo Jamf Slothrop als Kind auf einen bestimmten Kunststoff hin konditionierte, der in den deutschen Raketen Verwendung findet. Ist das aber plausibel? Ist nicht vielmehr diese vermeintliche Erklärung nichts als das vorgelagerte Implikat jenes unwahrscheinlichen prognostischen Vermögens?

Rakete und Phallus, Krieg und Mann, Abschluß und Ejakulation, Logozentrismus und Phallozentrismus – so fern stehen diese beiden Seiten nicht. Und für die enge Verknüpfung von »fiction« und »fact« hatte man schon den Neologismus »faction« bemüht<sup>5</sup>, dessen lexikalische Bedeutung freilich »Splittergruppe« beziehungsweise »Zwietracht« ist, mithin ebenfalls kaum probate Erkenntnisinstanzen.

Pynchons Erkenntnistheorie besagt: Was wir das Reale, Sichtbare, Benennbare, Kausale nennen, ist nur ein klitzekleiner Ausschnitt aus der Welt. Es gibt darüber und weit hinaus ein Unbewußtes in der Welt, sozusagen Kanalisationen der Wirklichkeit. Seit Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* können wir wissen, wie exklusiv moderne Wissensdispositive sind. So ist es kein Wunder, daß Pynchon Anleihen bei Freud nimmt: »Oedipa Maas« und »San Narciso« sind sprechende Namen. Wer also der Verschwörungsphilosophie, die Pynchon voraussetzt, nicht folgen möchte, mithin die Welt im Grunde als gut, anständig und rational ansieht – oder zumindest durchschaubar, reformierbar, der Aufklärung fähig –, sollte doch wenigstens in sich, in den Ungrund des Nicht-Bewußten, hinabschauen und sich fragen, was da wohl alles sei, was uns daran hindert, von der Welt mehr zu sehen, als wir sehen. Und der auktoriale Erzähler, den Pynchon zuweilen geschickt imitiert, war schon zu seiner Blütezeit eine höchst riskante Konstruktion. Pynchon weiß natürlich auch nicht, wie alles mit allem verknüpft ist, auch ihm ist das Unbewußte und Nicht-Gesehene unzugänglich, aber er spielt einige der Möglichkeiten durch und gelangt zu Substantiellerem, als es die psychedelische Kunst der 1960er Jahre vermochte. Daß Pynchon mit den Möglichkeiten spielt, heißt auch, daß er Alternativen aufzeigt: es könnte auch alles anders sein. Das ist das Tröstliche, das von seinen Texten ausgeht. Höchstwahrscheinlich gibt es eine Macht oder Mächte, die uns unterdrücken – wir müssen, was wie erleben, so deuten –, aber solange sie nicht gefunden sind, ist nichts bewiesen. Auch die Macht kann sich in Entropie auflösen. Pynchons Affinität zur Chaotisierung ist auch ein Zeichen, die geordnete Welt der Unterdrückung und Bedrohung ins Chaos zu stürzen. Die Welt möge so sprunghaft und so aus den Fugen sein wie seine Bücher, nur diesmal mit entfesselten, unkonditionierten Trieben. Vielleicht ist es die Aufgabe von uns Künstlern, Unordnung in die Welt zu bringen; auch Jean Baudrillard, der ein wunderbares Buch über Amerika schrieb, dachte an eine Agentur für Desinformation, die »Transfatal Express« heißen sollte.

Man versuchte, nicht zu Unrecht, Pynchon über das Phänomen »Paranoia« dingfest zu machen. Elfriede Jelinek, einer der beiden grandiosen Übersetzer von *Gravity's Rainbow* und verwunderte Nobelpreisträgerin, die diese Ehrung am liebsten an Pynchon weitergereicht hätte, schreibt: »Für diesen Autor gibt es nur zwei Möglichkeiten: Paranoia oder Anti-Paranoia. Entweder alles ist verknüpft oder gar nichts. Entweder alles strahlt vom Zentrum weg, oder es gibt gar kein Zentrum. Entweder ist alles an Geschichte determiniert, oder Geschichte ist völlig bedeutungslos, eine Ansammlung von Anekdoten.«<sup>6</sup> Allein, Paranoia ist eine klinische Anomalie.

5 Bernhard Sigert/Markus Krajewski (Hg.), *Thomas Pynchon. Archiv – Verschwörung – Geschichte*, Weimar: VDG 2003, S. 11 (Vorwort).

6 Elfriede Jelinek, zit. in: Thomas Pynchon, *V.*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988 (S. -2); vgl. auch:

Man mag darüber spekulieren, ob Pynchon, von dem wir als empirisches Subjekt nichts wissen, selber Paranoiker ist, verbarriadiert in einem selbstgebauten Hochsicherungstrakt in einer der amerikanischen Wüsten. Andererseits beweist der Autor in seinem Geschriebenen, daß er so viel über die Welt und das Leben weiß, daß er sich dort aufhalten muß. Was er alles weiß, kann keine Erinnerung an früh Erlebtes sein. Pynchon ist kein Proust, der eine geschlossene Gesellschaft nachprotokolliert. Was Jelinek Paranoia nennt, wäre daher nicht-klinisch zu nehmen. Denn daß alles mit allem verknüpft ist, ist ja eben das, was im Zeitalter der Vernetzungen und der damit einhergehenden Theorien auch erkannt wird. Natürlich gibt es bei Pynchon frei Erfundenes, und er spielt geradezu damit, solches wie Nachrichtenmeldungen zu pseudoobjektivieren. Man denke an die Seeschlacht am Lago di Pietà, die in *The Crying of Lot 49* so anschaulich geschildert wird.<sup>7</sup> Aber sie könnte sich genau so abgespielt haben. Und wer weiß, vielleicht war es wirklich so, und uns fehlen nur die historischen Quellen.<sup>8</sup> Pynchon, der Romankunst, überhaupt Kunst, geht es nicht um historische Wahrheit oder Authentizität, sondern um das, was aus dieser gemacht wurde; jene muß der Autor freilich so gründlich studiert haben wie nur die Spezialisten unter den Historikern. Heute, da die Bibliotheken voll, die Bildarchive frei zugänglich sind und ein fernes Land in wenigen Flugstunden zu erreichen ist, wäre eine Geschichte wie die der Salammbô relativ leicht zu schreiben. Flauberts Buch hingegen war eine Pioniertat, die jahrelanger Recherche bedurfte. Es verwundert nicht, daß sein Œuvre in *Bouvard et Pécuchet* gipfeln sollte, einem Buch, das das gesamte Wissen als Panoptikum versammelt. Flaubert ging systematisch vor, ging auf Totalität. Joyce hat das aufgegriffen und perfektioniert, übrigens auch in der Form und in der Zweiteilung zwischen dem Tagbuch *Ulysses* und dem Nachtbuch *Finnegans Wake*.

Pynchon zieht die Konsequenz aus der historischen Erfahrung, daß solche Totalität strenggenommen auch schon Joyce verwehrt war, der den Inhalt an die Form anpassen mußte. Pynchon indes steht eher in der Tradition der burlesken Großromane von der Renaissance bis zum englischen 18. Jahrhundert: von Rabelais bis Laurence Sterne, wo die liebevolle Selbstverpflichtung zur Totalität permanent der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Solche »Lachkultur«<sup>9</sup> rettet sich in Pynchon, bei dem aller Ernst in Denunziation umschlägt, die freilich wieder todernst ist. Man mag an eine jüdische Gepflogenheit denken, die Welt in allen Einzelheiten genau zu beschreiben, dabei aber nicht ein verschmitztes Lächeln zu unterdrücken, das besagen soll, daß die Welt immer auch unvernünftig ist und stets anders sein könnte, alles mithin nicht für bare Münze genommen werden sollte. Freilich verfügt Pynchon nicht über das

---

dies., *kein licht am ende des tunnels – nachrichten über thomas pynchon*, in: Manuskripte – Zeitschrift für Literatur, 15. Jg., Heft 52 (1976), S. 36-44.

7 Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, London: Vintage 2000, S. 41 f.

8 »I have been unable to locate a lake by this name.« (J. Kerry Grant, *A Companion to »The Crying of Lot 49«*, Athens/London: The University of Georgia Press 1994, S. 57)

9 Vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

Gottvertrauen der Juden. Er weiß um die Irrationalität selbst dessen, was mehr recht als schlecht funktioniert.

Pynchons Bücher sind keine integralen Werke, eher entsprechen sie der Konzeption des offenen Kunstwerks, wie Eco es an Joyce zeigte.<sup>10</sup> Selbst das kürzeste und überschaubarste seiner Bücher, *The Crying of Lot 49*, zeigt am Ende die breite Öffnung: Es ist, als begönne der Roman erst jetzt, und der Leser ist ratloser denn je. Denn Oedipa ist vermutlich schizophran, und was wir lasen, war nur die halbe Wahrheit (wenn überhaupt). Pynchon weiß, wie übrigens Derrida, daß man nicht einfach aus der Metaphysik aussteigen kann. Könnte man das oder wäre das längst geschehen, die Intellektuellenpassion, immer wieder von neuem antimetaphysische Strategien zu beschwören, als hinge von ihnen unser Überleben ab, wäre verschwunden. Was man freilich kann und sollte, ist, auf dem jeweiligen kulturellen Problemniveau und mit den erreichten und verfügbaren künstlerischen Techniken exakt gegen die Metaphysik der Unterstellung vorzugehen, es gäbe einen archimedischen Punkt, von dem aus sich die Welt erzählen ließe. Pynchons zentrifugale Energie in jedem Satz arbeitet exakt daran. Übrigens überstrahlt er dabei den heimlichen künstlerischen Großvater, der nicht Nabokov, sondern William S. Burroughs heißt, und jene, in deren US-amerikanisches Tableau er sich einreicht: so William Gaddis' *Recognitions*<sup>11</sup> oder Don DeLillo mit *The White Noise* oder *Underworld*. Pynchon muß in der Entwicklungsphase Herman Melvilles *The Confidence-Man* gelesen haben. Pynchon verweigert sich der Hermeneutik, weil er keine Komplexitätsreduktion vornimmt, er unterminiert sie, indem er sie als Methode von vornherein desavouiert. Und er übt permanente Kritik am zweiwertigen Kausalitätsmodell – man denke an die Attacke des Kraken Gregori auf Katje in *Gravity's Rainbow*; zufällig war sie nicht, aber wer vermöchte die Vorgänge zu rekonstruieren, die zu dieser zentralen Stelle in der Handlung führen?

Die »Paranoia« wird bei Pynchon prominent von den militärisch-industriellen Komplexen und Geheimdiensten ausgelöst, die Supermächte zur schieren Machtsicherung nun einmal besitzen. Ist derlei nicht realistisch, in dem Sinne, wie Lukács gerade Kafka Realismus attestieren mußte? Aus der Sicht des akademisch gebildeten Lesers des wohl-situierten Westen mag die paranoische Dauerbedrohung bei Pynchon entweder abstoßend oder intellektuell anregend sein. Man versetze sich aber in die Lage von solchen, die konkreten Bedrohungen ausgesetzt sind, ohne sich wehren zu können: Juden im KZ, Gefangene in Guantanamo nach dem 11. September<sup>12</sup>, Gekochte im Drogenkrieg Kolumbiens – bei Pynchon heißen sie »Hereros« oder »Preterites«. Sie spüren unentrinnbar die Bedrohung, ohne sie auch nur ansatzweise erklären zu können. Pynchon ordnet sie auch den anonymen »them« zu – »they«, ohne alle

10 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, vor allem der Zweite Teil (S. 295 ff.).

11 Auch hier empfiehlt es sich, Hilfe zu suchen: vgl. Steven Moore, *Die Fakten hinter der »Fälschung«. Ein Führer durch William Gaddis' Roman »Die Fälschung der Welt«*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1998.

12 Vgl. *Hier spricht Guantánamo. Roger Willemsen interviewt Ex-Häftlinge*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2006.



Bestimmung. Die Erklärung, welche die Kritik an Pynchon vermißt, wäre indes eine erste Problembewältigung. Jene Gepeinigten wissen aber nicht einmal, warum sie sterben sollen, und: nicht wann. Dieses Lebensgefühl, das jene, die Pynchon lesen, weil sie in befriedeten Ländern leben, nicht kennen können, überhaupt zugänglich zu machen, und zwar in Form einer zugegebenermaßen extremisierten Kunst, ist eines der nicht geringsten Verdienste Pynchons. Insofern hat er etwas von Aufklärung, sofern seine Literatur der rettenden Kritik ausgesetzt und aus den Fängen des Postmodernediskurses befreit wird, der die Lektüre von vornherein mit den gängigen Schablonen belastet, deren die Individualität und Komplexität Pynchons Hohn lachen. Irgendwann, so ist zu vermuten, proklamierte jemand: »Joyce ist modern, Pynchon ist postmodern«, und seither ist eine andere Sicht nur sogenannten normalen Lesern möglich, die von der Sekundärliteratur glücklicherweise nichts wissen.<sup>13</sup> Nein, Pynchon ist zu lesen, wie alles andere auch: als großartige Weltliteratur. Ohne Nietzsche nahe treten zu wollen: Pynchon ist etwas für alle.

Man warf Pynchon vor, ein düsteres, pessimistisches Weltbild zu entwerfen, ohne Ausweg, einen undurchschaubaren Schicksals- und Fremdbestimmungszusammenhang, der jedes Subjekt seiner Freiheit beraubt und es zu einem bloßen Spielball fremder, unbekannt bleibender Verschwörungskräfte macht.<sup>14</sup> Pynchon sei damit anti-aufklärerisch und böte keine Perspektive der Freiheit und der Befreiung. Mit Verlaub: Das ist nicht die genuine Aufgabe von Kunst. Daß viele, vielleicht die meisten Autoren sich um eine versöhnliche Aussicht bemühen – man denke an die letzten Seiten von Dostojewskis *Die Brüder Karamazow* –, heißt nicht, daß alle es so zu halten haben. Man käme auch nicht auf den Gedanken, Francis Bacons Körpern vorzuwerfen, sie seien verzerrt. Oder bieten Kafkas *Verwandlung*, *Schloß* und *Prozeß* Auswege? Entzündete sich nicht gerade an deren Ausweglosigkeit der aufgeblähte Kafka-Diskurs, den wir heute haben? Auch Pynchon sollte bei seinen Stärken genommen werden: seine Firma als ein Modell von realen Mechanismen im global play. »Pynchon is the devil who went beyond the grave to anatomize the remains of the modern soul.«<sup>15</sup> Die oberste, vielleicht die einzige allen Künstlern gemeinsame Pflicht ist die Konsequenz des jeweiligen Ansatzes. Kunst hat uns radikalisierte Entwürfe anzubieten, darunter auch Gegenentwürfe, Weltsicht-Alternativen, nicht aber Sinn und Kohärenz in dem Sinne, daß mit ihnen die wirkliche Welt gemeint wäre. Kohärenz ist nur ein Zeichen dessen, daß der verfolgte Weg konsequent zu Ende gegangen wird. Sinn ist nicht das, was als Zutat der als wenig sinnvoll erlebten Welt beiseitegestellt wird, sondern die innere Logizität des Werks. Ein anderer Vorwurf an Pynchon lautet, er stelle die Welt als ohne Sinn dar. Allein, bemüht man Luhmanns

13 Ein Beispiel für Wissenschaft, genauer: eine Dissertation (die meist geschrieben wird, um dafür eine gute Zensur zu erhalten), in der der philosophische Überbau über das ästhetische Objekt herrscht: Bruno Arich-Gerz, *Lesen – Beobachten. Modell einer Wirkungsästhetik mit Thomas Pynchons »Gravity's Rainbow«*, Konstanz: UVK 2001.

14 Das ist die sozialistisch-handlungstheoretische Sicht von Jelinek (*kein licht am ende des tunnels* [Anm. 6], S. 43 f.).

15 Josephine Hendin, zit. in: Elisabeth Klein, *Pynchons Deutschland. Zum Problem der Fiktionalisierung von Geschichte*, Weimar: VDG 1994, S. 253.

Definition, wonach Sinn Anschlußfähigkeit bedeutet, dann steigert Pynchon sogar den Sinn, zumindest den Möglichkeitssinn. In seinen Büchern ist mehr Sinn als in den einsinnigen Erzählungen und Romanen, die, zwar binnendifferenziert, sich um Klarheit und Übersichtlichkeit bemühen. Meist geht das an der Welt vorbei und bleibt Fiktion. Insofern ist, dialektisch gesehen, Pynchon weniger fiktional, als man meinen könnte. Auch wurde ihm zum Vorwurf gemacht, er entwerte die Sachen – und damit die Literatur – durch die Verwendung von sublitterarischen Mitteln: Slapstick, Comics, Zeichentrickeffekte, Slangausdrücke; die Schnoddrigkeit der Agierenden, die Flachserien vertrügen sich nicht mit der Berichtsprache. Ist derlei aber nicht genau realistisch insofern, als die allermeisten auf der Welt keine literarische Hochsprache à la *Zauberberg* sprechen?

Pynchons Witz ist der großen Tradition des Schelmenromans geschuldet, man denke nur an das »panel including a physics professor, a psychiatrist, and a track-and-field coach live and remote from the Olympics down in L.A. discussing the evolution over the years of Zoyd's technique, pointing out the useful distinction between the defenestrative personality, which prefers jumping out of windows, and the transfenestrative, which tends to jump through, each reflecting an entirely different psychic subtext«<sup>16</sup> oder an jenen Traum in *V.*, in dem eine Schraube an der Stelle des Nabels nicht entfernt werden kann und nach dem Aufwachen dank esoterischer Rituale zwar verschwunden ist, dann aber einfach beim Aufstehen der Arsch abfällt. Pynchon, der Hochleistungsschriftsteller, trägt der Tatsache Rechnung, daß die modernen Städte von Graffiti und die Lektüren der Großstädter von Comics stärker geprägt sind als von den Klassikern, an denen Pynchon sich so souverän bewährt. All seine Ungeheuerlichkeiten und Abstrusitäten hätten nicht die Attraktivität, die sie haben, wenn sie nicht zugleich schriftstellerisch extrem virtuos – gediegen formuliert: auf hohem handwerklichem Niveau – dargeboten würden.

Wie ist indes dieser Antihermeneutiker, dieser Entropist, dieser polyphon-perverse, anarchisch-groteske und zugleich komplex-multiperspektivische Chronist unser selbst zu lesen? Vermutlich ein Leben lang, immer wieder. Von *The Crying of Lot 49* abgesehen sind die Romane nicht eben kurz. Um sie zu überstehen, bedürfte es eines zügigen Lesens; das aber verbietet die Dichte fast jeden Satzes, die mehr Verweisungen anbietet, als im gewöhnlichen Lesefluß vergegenwärtigt werden kann. Darin gleicht seine *Écriture* komplexistischer Musik, die gleichfalls schneller vorangeht, als sie wahrgenommen werden kann. Zudem empfiehlt es sich, die Kompendien<sup>17</sup> mitzulesen. So erfährt man, daß es in der Tat in den USA eine Wahl zur Miss Rheingold gab. Dem, der nicht alles über die Staaten weiß, mag das eine fiktive Anspielung eines Autors sein, der sich bei Wagner auskennt. Wer aber das Kompendium zu Rate zieht oder im Internet recherchiert, wird eines Besseren belehrt: Pynchon braucht das nicht zu erfinden, den Zusammenhang zwischen amerikanischer Bierwerbung

16 Thomas Pynchon, *Vineland*, London: Vintage 1990, S. 15.

17 J. Kerry Grant, *A Companion to »V.«*, Athens/London: The University of Georgia Press 2001; ders., *A Companion to »The Crying of Lot 49«* (Anm. 8); Steven Weisenburger, *A »Gravity's Rainbow« Companion. Sources & Contexts for Pynchon's Novel*, Athens/London: The University of Georgia Press 1988.

und deutscher Hochkultur stellt er trotzdem her. Auch müßten seine Bücher mehrmals gelesen werden, denn wer mag sich das alles merken? Pynchon ist ein radikaler, kompromißloser Autor, der kaum mehr als ein Buch in zehn Jahren veröffentlicht, wenn er es aber tut, dem Leser etwas vorwirft, woran dieser dann länger, als Pynchon daran schrieb, zu schaffen hat. Da er den Leser überfordert, kann dieser nur umhin – sofern er, wie nicht wenige, sich nicht von vornherein verweigert –, seine je eigene, höchstpersönliche Komplexitätsreduktion vorzunehmen. Er muß sich anstrengen, alles Gelesene zu synthetisieren, und doch ist das Synthetisierte, der sogenannte plot des Romans, nichts als sein Produkt. Pynchon folgt, wie auch komplexistische Musik, einem radikalen Konstruktivismus. Die ›Einheit‹ des Kunstwerks entsteht im Rezipienten.

Pynchon gelangen mit seinen hochindividuierten Romanen realistische Zeittableaus, gerade weil sie unsentimental, geradezu anti-moralisch sind: des 18. Jahrhunderts von *Mason & Dixon*, des reaganisierten Amerikas, des Deutschlands kurz nach dem Krieg. Der bislang letzte Roman, *Mason & Dixon*, ist so überraschend anders als die Vorgänger: die Paranoia erscheint nun subkutan, als Ausdruck voraufklärerischer okkultur Denkweisen. Vielleicht weil das Buch in der Zeit spielt, die als die Vorgeschichte der heutigen Paranoia verstanden werden kann. Und es ist die Größe des Autors, stilistisch – die Sprache und Orthographie des 18. Jahrhunderts – und formal – die Erzählung des Rev. Wicks Cherrycoke, dessen Phantasie, stellvertretend für die des Autors, mit ihm streckenweise durchgeht – sich der Sache angepaßt zu haben. Immerhin ergeben die wenigen Bücher ein Gesamtbild: *Mason & Dixon* ist die Vorgeschichte Amerikas, *The Crying of Lot 49* spielt im früheren, *Vineland* im späteren Kalifornien, *V.* und *Gravity's Rainbow* spielen auf der ganzen Welt, von den USA ausgehend, mit starken Bezügen zu Deutschland<sup>18</sup>, im ersten Falle zu Deutsch-Südwestafrika, im zweiten zu Deutschland als Raketenproduzenten im letzten ganz großen Krieg. Mit dem Buch *Mason & Dixon* entpuppt sich Pynchon als alles andere als postmodern: Er allegorisiert die Dialektik der Aufklärung auf amerikanischer Seite.

Dabei kann man nicht umhin, sich zu fragen, woher der Autor sein Wissen bezieht, und vermutet ein enzyklopädisch funktionierendes Gedächtnis. Was er auf zwei Seiten an unzähligen Pralinenarten beschreibt, kann aus einem Gourmet-Kochbuch geborgt sein. Seine allgegenwärtigen Querverweise in fast jedem Satz freilich sind unsystematische, so daß sie nicht abgeschrieben sein können, auch nicht zufällige, bei denen wahllose Griffe in Zettelkästen geholfen haben könnten. Pynchon ist, wie Joyce und Flaubert, Wissenschaftler in eigener Sache: Alles, was er zur Musik schreibt, gerade zur sogenannten klassischen – man denke an den Disput zu Rossini und Beethoven – und der avantgardistischen – man denke an die Erwähnung von Weberns Tod –, bezeugt exakte Kenntnis und einfühlsames Verständnis.

Daß Pynchon, technisch vielleicht der avancierteste Romancier der Gegenwart, ein Amerikaner ist, könnte als Beweis der These gelten, daß die fortgeschritten-

18 Vgl. Klein, *Pynchons Deutschland* (Anm. 15).



ste Kunst nur in der fortgeschrittensten Gesellschaft möglich ist, dort, wo Wahrheit und Unwahrheit gleich weit entwickelt sind. Pynchons Unbefangenheit, ja Leichtigkeit, mit der er zwischen den Genres wechselt, unbekümmert jedweden literarischen Kanons, kann nur von einem Amerikaner kommen, so wie die Nicht-Musik Cages nur dort entwickelt werden konnte. Freilich liebt Pynchon Europa, ja er kennt es scheinbar besser als sein Land. Er weiß, daß die Substanz der Vereinigten Staaten von hier herkommt. Er weiß, was es heißt, daß diese sich zerstört hat, durch die Deutschen, in deren Land er sein Chef d'œuvre verlegt. Er weiß, daß in Sachen Kultur die beiden Länderkomplexe diesseits und jenseits des Atlantiks schicksalhaft aufeinander angewiesen sind. Für die Musik heißt dies: »Do you know what kind of myth that's going to make in a thousand years? The young barbarians coming in to murder the last European, standing at the far end of what'd been going on since Bach, an expansion of music's polymorphous perversity...«<sup>19</sup> Eine solche Liebeserklärung an die hehre europäische Musik, ja an die deutsche Tradition, könnte hierzulande gar nicht mehr formuliert werden, ohne lächerlich zu geraten. Obsessiv ist Pynchon gegenüber dem Phänomen des Nationalsozialismus. Selbst in *The Crying of Lot 49* entpuppt sich Oedipas Psychiater als ehemaliger KZ-Arzt. Fast hätte man als Leser die Freiheit, die Nazigreuel mit dem modernen Verschwörungsnetz ursächlich zu verbinden, das Heutige wäre eine Verschiebung des Früheren, das Böse, die Übeltäter hätten die Fronten gewechselt. Wie immer das vielbeschworene transatlantische Verhältnis zwischen der Alten und der Neuen Welt in Zukunft sein wird, Pynchons letzte Botschaft – Diagnose und Prophezeiung in einem – dürfte sich nicht ändern: »Possibilities for paranoia become abundant.«<sup>20</sup>

---

19 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, London: Vintage 1995, S. 440.

20 Pynchon, *The Crying of Lot 49* (Anm. 7), S. 114.