

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

Technik und moderne Musik

Für Joachim Haas

»Wertneutralität« von Technik

Technik ist der Inbegriff des Vermögens der Verwirklichung praktischer Zwecke. Wann immer wir etwas tun oder erreichen wollen, nehmen wir Technik in Anspruch. Wir sprechen von Kulturtechniken, wenn es sich um das Zubinden von Schuhen handelt, vom Lesen und Schreiben, von der Körperpflege und Empfängnisverhütung, aber auch Elementareres wie die Art und Weise zu sprechen oder die Körpersprache kann als Technik betrachtet werden. In einem engeren Sinne ist Technik mit der Poiesis verknüpft, mit der Herstellung von Materiellem, von Gegenständen, nicht nur von Zuständen oder Wirkungen. Das Kind, das eine Sandburg baut oder ein Rinnsal staut, wendet Techniken an, um etwas herzustellen, was vorher nicht war; Handwerksberufe, so Wagner und Kürschner, sind davon professionelle Varianten. Die Poiesis – seit es Menschen mit Werkzeugen gibt – wird in der Neuzeit mechanisiert, zuletzt elektrifiziert. Was heute in der unreflektierten Umgangssprache Technik genannt wird, ist die Welt der Apparate und Maschinen, und letztere immer mehr vermittelt durch Vorgänge der elektronischen Datenverarbeitung, der höchsten Stufe der Technifizierung unserer Welt, die, so scheint es, nicht nur Materielles, sondern auch Geistiges, nämlich in Form von Informationen, herzustellen in der Lage ist. Die Maschinen und Apparate – das gilt für immer mehr Menschen auf dem sich materiell globalisierenden Planeten – sind alltäglich, nicht nur allgegenwärtig, weil es fast nichts mehr gibt, was nicht wenigstens einmal durch Apparate und Maschinen hindurchgegangen ist, wie etwa frisch gepflückte Blumen oder Früchte. Alltäglich sind das Telephon, die Transportmittel, der Kühlschrank und nicht zuletzt die Unterhaltungsmedien, die sich akustisch – von Musik ist meist schwer zu sprechen – allerorten bemerkbar machen.

Technik als universale Instanz des Lebens ist wertneutral – das ist der Grund für ein Unbehagen an ihr. Sie kann Leben retten, heilen und Gebrechen mildern, sie kann aber auch töten und ins Verderben führen. Technik ist ein Moment in der Zweck-Mittel-Relation. Effizienz ist nicht-moralisch. Die Einführung von Gas in Auschwitz war gewiß effizient und technisch geschickt. Das spricht nicht gegen Technik per se, wohl aber gegen die Verdinglichung jener Relation. Technik ist immer zu befragen nach ihrem Worumwillen. Die technische Potenz der US-Streitkräfte in Kuwait und dann im Irak ist politisch zu bewerten, nicht ingenieurwissenschaftlich. Künstlerische Technik hinwiederum reicht nicht hin, um Werke mittleren und oberen Rangs auch nur beschreiben zu können, deren mimetischer Anteil mit dem kompositionstechnischen Niveau steigt.

Musikalisches Metier

Das musikalische Metier ist immer mehr als die τέχνη, als Handwerkskunst verstanden, die, nach antiker Vorstellung, das Schöne mit dem Vollkommenen identifiziert. Eine vollkommene Geige ist nicht nur eine wohlgeformte, makellose und mit individueller Holzmaserung, sondern vor allem eine, welche, wie man sagt, klingt. Die barocken Meistergeigen, die heute Spitzenpreise erzielen, sind gewiß technisch gesehen von wahren Virtuosen ihrer Handwerkskunst gemacht, aber das Wissen, das zu ihrem Klang beiträgt, ist mehr als bloßes Herstellungswissen. Es tritt etwas hinzu, was offenbar nur wenigen und wenigen Schulen vergönnt war, ein privilegierter Zugang zum Goût sozusagen. Dieses musikalisch-künstlerische Surplus ist es, das stets in Fragen der Technik mitgedacht werden muß.

Wer Musiker werden will, und nicht professioneller allein, muß sich einem langen und harten Üben überlassen können. Vergleichbar nur noch mit dem Tanz, verlangt die Beherrschung eines Instruments eine außergewöhnliche muskuläre Kontrolle, und dies auf einem extrem virtuosen Niveau. All das, was der Klavierschüler lernt, von den Tonleitern und Dreiklängen bis zu Terzentrillern und Oktavglissandi, ist Technik, der Erwerb eines allgemeinen Standards, aber nicht nur. Denn die Gleichmäßigkeit der Impulsfolge bei einer Tonleiter oder die Ebenmäßigkeit ihrer Dynamik ist nur durch ein aktives Ohr zu erreichen, weswegen auch gesagt wird, man übe nicht mit den Fingern, sondern mit dem Ohr. Nicht nur das muskuläre Gedächtnis macht also das musikalische Metier aus, sondern auch ein gutes Gehör, rhythmische Sicherheit, Tempogefühl, Sinn für Klangfarben, für die Klangbalance der Gesamtwirkung. Das musikalische Metier umfaßt des weiteren auch die hermeneutische Dimension insgesamt, die Fähigkeit, Musik – in ihrer zwar technisch terminologischen, aber semantisch unbegrifflichen Eigenlogik – zu verstehen.

Obwohl kein Musiker dies zugäbe oder wollte von sich sagen hören, verhält sich eine Vielzahl doch dezidiert antiintellektualistisch und reflexionsfeindlich. Gerechtfertigt wird dies, neben blankem Narzißmus, mit den angeblichen Vorzügen emotionaler oder intuitiver Unmittelbarkeit, die das Wesen der Musik ausmache. Diese irrationalistische Sicht der Dinge scheint unausrottbar und entwirft einen Musiker, der über den guten oder schlechten Geschmack eben jener Unmittelbarkeit nicht nachzudenken habe. Freilich, das trefflichste Gegenbeispiel ist Glenn Gould, bei dem Ekstase, die höchste Form musikalischer Unmittelbarkeit, und Intellektualität einander ergänzen.

Der Widerpart zur Technisierung und Verwissenschaftlichung des eigenen Komponierens – so bei den Unterschiedlichen Xenakis, Stockhausen und Ligeti – ist die Technikfeindlichkeit, häufig gepaart mit Genialismus, der dafür herhalten muß, zu erklären, was nicht erklärt wird: die Logizität der eigenen Arbeit. Solche Flucht vor der Technik ist meist nicht mehr als eine Ausflucht vor der Reflexion auf das eigene Tun und einer Reflexion, die wirklich in die Tiefe führt und sich nicht bei dem aufhält, was als Minimalkonsens unter den Kollegen ohnehin läuft. Erwidert wird nicht selten, daß Gemütsmenschen auch ihr Recht hätten. Wer wollte das abstreiten – al-

lein, Schumann, Mahler, Berg und Nono waren alles andere als kühl-distanzierte Intellektuelle und doch nicht nur auf avanciertestem technologischem Stand, sondern streckenweise dessen Pioniere. Daraus sind die Konsequenzen zu ziehen. Nicht nur ist Technik nicht dem abträglich, was in unterschiedlichen Jargons Bauch, Herz oder Gefühl genannt wird, sondern umgekehrt wäre darüber nachzudenken, ob nicht die Konfrontation mit den Ermöglichungsbedingungen subjektiver Intentionen – das ist Technik zu einem großen Teil – exakt den dialektischen Widerpart, die Intuition, stärke. Der moderne Komponist kann nur der technisch aufgeklärte sein.

Kompositorisches Handwerk

Kompositionstechnik ist der Inbegriff der Verfügung über diejenigen Mittel, welche die Konstitution musikalischen Sinns gewährleisten. Kompositionstechnik war in der vor-posttraditionellen Situation, sagen wir bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, von einigen Außenseitern wie Ives oder Querdenken wie Varèse abgesehen, selbstverständlich, verfügbarer Sinnhorizont, oder anders formuliert: Ein Unverfügen war praktisch unverfügbar; das Wissen existierte im kollektiven Gedächtnis der Komponisten und konnte nur von dort aus absentiert werden, sofern das gewollt war. Heute ist es gerade umgekehrt: Die fortschreitende Posttraditionalisierung zerstörte schneller jenes Hintergrundwissen, als daß sie neues Wissen ausreichend sedimentieren konnte. Die überwiegende Mehrzahl der heutigen Komponisten sind, gemessen an historischen Standards, technische Dilletanten, die von der Hand in den Mund leben und, freilich trügerisch, darauf hoffen, daß dies niemand bemerkt.

Fast könnte man sagen, daß die Höhe des Komponierens von der Höhe der Technik abhängt. Josquin, Bach, Beethoven und Berg sind Beispiele dafür, daß musikalischer Rang unmittelbar mit dem technischen Vermögen korreliert. Freilich gibt es Ausnahmen; die prominenteste in der Nachkriegsmusik dürfte Nono sein, der kompositorische Technik, an deren Systematisierung völlig desinteressiert, nur soweit anstrenge, wie es absolut notwendig war, und nicht selten noch nicht einmal das. Er war kein Brahms, der unzählige Varianten durchspielte und nur deren beste der Nachwelt überlieferte. Er war so sehr mit den künstlerisch-weltanschaulichen Aspekten seiner Arbeit beschäftigt, daß er die musikalische Technik gleichsam als notwendiges Übel ansehen mußte. Dieses Nonoische ist typisch für unsere Zeit: Zu den interessantesten Komponisten zählen solche, die technisch gerade nicht perfekt oder virtuos sind – Scelsi wäre ein weiteres Beispiel –, während Naturbegabungen, schnell lernenden Alleskönnern meist der Mut zum Betreten von Neuland fehlt und sie deswegen langweilig oder konventionell sind.

Freilich ist Technik nicht die einzige Instanz, die den Komponisten macht, so wie der zwar technisch brillante, aber gefühllose und geistig bornierte Pianist niemals das Zeug zum großen hat. Wir kennen von der Filmindustrie technisch grandiose Produktionen, die trotzdem ihre Existenz nicht zu rechtfertigen vermögen. Zum Technischen in der Musik muß ein Surplus hinzutreten, das Geistige, die ästhetische

Konzeption, der Ausdruck, die Narration, das Bekenntnis, die Haltung, wie immer man den Gehalt der Musik fassen möchte. Bleibt dies außen vor, so bleibt nur die Technizität des Verfahrens, die nur erträglich ist, wenn sie als solche Programm wird. Wird sie aber zum Alibi für solche, die wiederum keinen Standpunkt beziehen, weil ihnen das inopportun erscheint, dann wird Musik zu Design, zum Schein im schlechten Sinne. Kompositorische Technik ist somit eine – allerdings höchst wichtige – Voraussetzung (eine, die selten wirklich gegeben ist), keineswegs die hinlängliche Bedingung. Deswegen ist das Kompositionsstudium auch ein künstlerisches; rein handwerklich betrachtet, führte es zur Gebrauchsmusik, der Wiederholung bekannter Muster.

Reflexivwerden von Technik in der Moderne

Reflexiv wird Technik in der Neuen Musik schlicht durch den Wegfall der Allgemeinheit der grammatischen Grundlagen, sprich der Tonalität als eines Gesamtsystems. Mit der Aufgabe der formbildenden Kräfte der Harmonik und später all dessen, was traditionell dünkte – eine Entwicklung, die bis zum absoluten Nichts bei Cage führte –, bricht auch die Kompositionstechnik weg, die, als zu rettende, natürlich durch kompensatorische Maßnahmen restituiert werden muß. Das, nichts anderes, zwingt zur Reflexion, einem objektiven Vorgang, ob es den Komponisten paßt oder nicht. Neue Musik, in ihren verschiedenen historischen Ausprägungen und ihren verschiedenen Neuheitsgraden, kann geradezu durch die Bewußtheit der technisch in Anspruch genommenen Mittel definiert werden.

Allein, nicht jeder will diese Bewußtheit auch in Erscheinung treten lassen. Nicht jeder Komponist hat diesbezüglich das gleiche Naturell. So seien ganz unterschiedliche Tendenzen zur Verschleierung der technischen Dimension in der kompositorischen Arbeit angeführt. Wagner – ganz anders als Beethoven, dessen Musik man den Arbeitscharakter unzweifelhaft anhört, und ganz anders als Lachenmann, dessen Musik den Prozeß der Erzeugung des Klangs selber zum Klang erhebt – zielt darauf ab, die Produktion im Produzierten verschwinden zu lassen, sei es durch amalgamierende Orchestration, sei es durch die Illusion eines omnipräsenten Leitmotiv- und damit Sinnsystems, sei es durch die Unmittelbarkeit harmonischer Phänomene. Brahms hinterließ keine Skizzen, weil er sie vernichtete. Für die Nachwelt, und wohl auch für ihn, sollte nur das fertige, sozusagen perfektionierte Produkt überleben, als ob es keine Genese kannte. Rihm hinwiederum wird auch keine Skizzen hinterlassen, weil er keine anfertigt. Was er schreibt, sind Manifestationen einer unmittelbaren Erschaffung – natürlich mit dem Schein, daß dies überhaupt möglich sei.

Freilich, die Erneuerung, die Verjüngung der Neuen Musik – und da blieb ein Nono bis zum Tode jung – steht und fällt mit der Arbeit an der kompositorischen Technik und nicht nur an den Werken selber. So läßt sich beispielsweise an den Skizzen, die die Paul-Sacher-Stiftung versammelt, beobachten, daß Henze bis in die 1960er Jahre fleißig skizzierte, sich also während des Komponierens seiner Technik

versicherte, indem er sie reflexiv machte. Später, als er darauf verzichten zu können glaubte, weil er jenen Reflexionsprozeß verinnerlichte, schrieb er – wie nach ihm Rihm von Anfang an – frei, direkt, ohne technologische Selbstbeobachtung. Das bedeutet aber, daß der einmal erreichte technische Stand nicht nur nicht erweitert und aktualisiert wird, sondern sogar Gefahr läuft, unbeobachtet zu regredieren. Man wird zum Reprodukteur seiner selbst, ähnlich wie der späte Richard Strauss, dessen Oboenkonzert ein halbes Jahrhundert zu spät kam.

Auch wenn jedem Pionier der modernen Technik eine gewisse Gelassenheit in späteren Jahren nicht verwehrt werden kann – ich denke hierbei an Brian Ferneyhough –, so bleibt davon das systematische Argument unberührt, daß der Modernisierungsprozeß, bereits kraft der schieren gesellschaftlichen Dynamik, das musikalische Material und die musikalischen Techniken nicht nur affiziert, sondern beides evolutionsartig vorantreibt. Klaus Huber etwa hat dies bis heute, bis zum 80. Jahr, beherzigt und im Lebensabend eine neue harmonische Sprache entwickelt – offenbar als dringende Notwendigkeit angesichts der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung seit den 1980er Jahren. Wir wissen nicht, wie lange noch und wie weit dieser moderne Reflexionsprozeß durchgehalten werden kann. Doch einen Grund, ihn zu sistieren, kann ich nicht erkennen; und alle Versuche, sich aus seiner Dynamik zu stehlen, sind stets im Kitsch oder im Manierismus, mithin in nicht eben authentischen Ausdrucksformen, geendet.

Das Reflexivwerden von Technik bedeutet auch, daß heutzutage in einem gewissen Sinne alle Komponisten technikbewußt sind; Tumbes sind sehr selten anzutreffen. Informiertheit gehört zum guten Ton, zumindest unter den männlichen Vertretern der Zunft. Wenn mithin heute Komponisten über Technik sprechen, so sagt das noch nichts über ihren tatsächlichen Reflexionsgrad. Das Gesagte kann auch das Selbstverständliche sein, das gleichwohl das Publikum blendet. Häufig ist es kaum mehr als Design, Pseudorationalität, vermischt mit Ästhetik-Geschwätz. Bei Stockhausen dient die technische Erklärung der Einschüchterung und will das ›industrielle‹ Gütesiegel beweisen.

Allein, daß Technik reflexiv werde, besagt, daß sie problematisch ist. Somit wäre die eigene Verwendung von Technik als problematische darzustellen. Das aber widerspräche Stockhausens Selbstaffirmation ebenso, wie es die Naiven überforderte. Und doch führt kein Weg daran vorbei. Weder gibt es die allgemein gültigen und allgemein wirksamen Techniken, noch sind diejenigen, die existieren, ohne Fehl und Tadel. Es wäre also adäquater, wenn der Komponist seinen Arbeitsvorgang als Suche nach Lösungen für gegebene Problemstellungen rekonstruierte und, gemäß den gemachten Erfahrungen, über Vorzüge und Nachteile seiner Methoden spräche.

Für eine Demokratizität der Mediengesellschaft

Daß Technik das Signum der Neuzeit ist, war Heidegger nicht nur ein Befund, es war ihm ein Dorn im Auge. Er sah das Sein durch sie, ähnlich wie durch die abendländische Metaphysik, deren Spitze sie ist, ver-stellt. Die berechnende Herrschaft des Menschen über das, was ihm nicht verfügbar ist – oder ihr Versuch –, verberge das Sein, mache es vergessen, in dessen Horizont das Dasein immer schon verortet ist und über das es sich nun erhebt. Technik ist somit nicht einfach Poiesis, sondern ein Seinsgeschick, oder besser: ein Seins-Unglück. Was Heidegger aber nicht erkannte und nicht erkennen wollte, ist die demokratische Dimension von Technik, daß nämlich erst sie, wird sie wohl verstanden, Freiheit, Wohlergehen und Sicherheit auch jenen Massen gewährt, denen sich eine angemaßte Geistesaristokratie überlegen dünkt, für die Praxis weniger zählt als die Methexis an ewigen Wahrheiten und die es sich leisten kann, andere für sich arbeiten zu lassen.

Allein, Technik, demokratisch verstanden, ist nicht nur der Inbegriff der Entlastung von körperlich mühevoller Arbeit, sondern auch der Garant von Freizügigkeit, Gesundheit und Partizipation am Weltwissen. Sofern Staat und Gesellschaft entsprechend strukturiert sind, wenn das Gesundheitssystem, nicht wie in Großbritannien, universal ist, wenn öffentlich zugängliche Verkehrsmittel zu fairen Preisen angeboten werden, wenn die Massenmedien permissiv und die Archive – Bibliotheken, Museen, das Internet – frei sind. Das Fehlen oder mangelnde Grade solcher Demokratizität bilden auch die Kriterien zur Beurteilung des Sinns technischer Mittel. Ähnlich der Wertneutralität von Waffen, die bald der Verteidigung, bald dem Angriff dienen, sind auch die technischen Errungenschaften zunächst wertneutral und bedürfen einer Verortung in bezug auf gesellschaftliche Nützlichkeit. Dann aber wird der Unterschied zwischen einem ARTE-Fernsehsender, der frei distribuiert, was sonst nur Kulturmetropolen vergönnt ist, und einem Berlusconi-Kanal deutlich, der herausgeputzte Italienerinnen präsentiert, damit man vergißt, daß es Metropolen gibt. Solche Unterschiede zu benennen, ist heute wichtiger als der antimoderne Affekt gegen die Technifizierung der Lebenswelt.

Technologie und Kommerzialisierung

Technologie ist aber nicht nur ein Segen. Von dem unsäglichen Destruktionspotential abgesehen – man kann zum Mars fliegen, aber auch den Planeten mit einem atomaren Fallout abtöten –, sehe ich vor allem zwei Gefahren.

Die erste ist die totale Kommerzialisierung der Kultur, die ohne technischen Fortschritt nicht möglich wäre. Seit einiger Zeit und bis heute ungebremst wirkt die Monetarisierung von Unterhaltung, Bildung, ja auch von schierer Information – und das macht selbst vor den sogenannten freien Künsten nicht halt – wie eine zweite Natur: Schicksal. Ob die Technifizierung an sich zur Kommerzialisierung führe, ist eine strittige These, die ich an dieser Stelle nicht klären kann. Ich tendiere aber dazu,

daß die technischen Mittel – eben in ihrer Wertneutralität – nicht automatisch zu einer Art Auto-Präsenz-Spirale drängen, sondern daß es die ökonomischen Mechanismen eines global entfesselten und deregulierten Kapitalismus sind, die die Kultur, den Inbegriff des Nicht-Kommerzes, zur Ware machen. Sollte sich die Menschheit, nach mühevollen Reifungsprozessen, des Kapitalismus entledigt haben, dürften auch die verstellenden und manipulativen Effekte der Technik, wie wir sie heute kennen, verschwinden. Die Mönche im Katharinenkloster auf dem Sinai sind, nicht nur um der Konservierung der alten Bücher willen, alles andere als technologische Wüste, ohne daß ihr geistorientierter Lebensstil darunter litte. Mit dieser Sicht der Dinge verbinde ich die Hoffnung, daß eines Tages der akustische Müll, der den gesamten Planeten überzieht, sich verflüchtigt. Es wäre peinlich genug, wenn Intelligenzen im Weltraum, sollten sie unsere Radioprogramme eines Tages empfangen, einen schiefen Eindruck vom menschlichen Musikgeschmack erhielten.

Die zweite Gefahr ist schwieriger einzuschätzen: das Heraufkommen künstlicher Intelligenz, sofern sie intelligent ist. Daß nicht mehr gesichert ist, daß Menschen gegen Schachcomputer gewinnen, zeigt den Horizont dieser Frage an (und ist meinem Komponistenfreund Mark André ein ganzes Musiktheater wert). Auch wenn erst am Ende des 21. Jahrhunderts, Gottlob nach meinem Tode, die Frage nach der Berechtigung von kindlichen Wunschphantasien wie der von Ray Kurzweil¹ ernsthaft zu stellen sein wird, wonach die künstliche Intelligenz eine nächst höhere Emergenzstufe der kosmologischen Evolution darstellen werde – verwandt mit den spätpubertären Rachephantasien von Autoren wie Michel Houellebecq, der in seinem Roman *Elementarteilchen*² auf eine asexuelle Menschheit hofft, die ihre Fortpflanzung der Genetik überlassen wird –, so produziert jetzt schon die elektronische Informationsverarbeitung eine Steigerung der Gesellschaftskomplexität, die negative Effekte – fraktale Wirkungen, stochastische Anomalien, chaotische Einbrüche – stärker vermehrt als den prognostizierten Nutzen. Auf eben diese Komplexitätssteigerung – in den Parametern Masse, Diversität und Geschwindigkeit – hat sich das Komponieren, und das heißt: technisch, einzustellen, nicht diese zu fliehen.

Live-Elektronik – für eine in-humane Ästhetik

Nachdem das Unmenschliche eine der Grunderfahrungen des 20. Jahrhunderts wurde – nämlich, daß das Böse in der Gestalt einer technisch perfektionierten Maschinerie auftritt –, stellt sich die Frage, wie es musikalisch ausgedrückt werden könne. Die beiden primären Klangkörper der Musik – Gesang, die menschliche Stimme, und die Instrumente – sind jedoch per se ›humanistisch‹, auch wo sie sich um die Darstellung des dem Menschen Feindlichen bemühen. Das Unmenschliche, das In-Humane, bedarf freilich eines anderen Klangmaterials, eines, das die Fremdheit, die von außen

1 Ray Kurzweil, *Homo S@piens. Leben im 21. Jahrhundert – Was bleibt vom Menschen?*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999 (Orig. *The Age of Spiritual Machines*).

2 Michel Houellebecq, *Elementarteilchen*, Köln: Dumont 1999 (Orig. *Les particules élémentaires*).

kommende Feindseligkeit, die Bedrohlichkeit seitens einer unbekanntten Macht, auszudrücken vermöchte. Eine Möglichkeit sehe ich in Geräuschen, und zwar in harten und schmerzhaften, und darin, sie mit den Mitteln der fortgeschrittenen Musikelektronik zu entstellen.

Ich bin mir bewußt, daß ich damit gegen Nono, meinen wahlverwandten Kollegen, stehe. Nono, einer der Pioniere der Live-Elektronik, war an der technischen Dimension der Technik nicht interessiert, sondern an ihrem Potential zur Erweiterung der poetischen Möglichkeiten einer Ausdruckssprache, die das Hören der Menschen – in all ihren möglichen und utopisch-unmöglichen Dimensionen – erweitern: öffnen und bereichern möge. Auch wenn er selbstbewußt und gegen Technikfetischisten wie Stockhausen gerichtet davon sprach, daß er sich der modernsten Mittel bediene – freilich in kritischer Absicht, gegen deren System gerichtet –, so war ihm an einer Auseinandersetzung mit Technik selber nicht gelegen. Darin bleibt er ein Romantiker. Die Live-Elektronik im Spätwerk wirkt, tritt aber selber nicht in Erscheinung. Vielleicht befürchtete er eine Nähe zu jenem amerikanischen High-Tech, welchen er, wie sein Landsmann Pasolini, zutiefst verachtete.

Freilich, ich gehöre einer Generation an, die nicht nur mit den großartigen Leistungen der Technik groß wurde – die Mondlandung war eines meiner nachhaltigen Kindheitserlebnisse –, sondern ebenso von ihrem Teuffischen geprägt wurde – ich denke an die nukleare Schaukelbewegung zwischen den Supermächten, die in der Diskussion um den NATO-Doppelbeschluß Anfang der 1980er Jahre ihren öffentlichen Ausdruck fand. Spätestens mit der totalitären Herrschaft einer Medien-→Kultur, die anspruchsvolle Musik und intelligente Schriftstellerei zum Subventionsfall verdammt, sofern sie nicht Events sind (was aber fast einer *contradictio in adjecto* gleichkommt), kann der wachsame Künstler nicht umhin, Technik *als* Technik zu thematisieren. Das Projekt lautet also: mit der Gesamtheit der modernsten technischen Mittel, der computerunterstützten und musikelektronischen, eben diesen Apparat enttarnen und ihn seines un-menschlichen Potentials überführen, indem dieses künstlerisch dargestellt wird. Genau das ist der Gegenstand meines Pynchon-Zyklus.

Erfahrungen mit dem Experimentalstudio

Obwohl ich einer ausgesprochen technikfreundlichen, ja kompositionstechnisch der Avantgarde zuzurechnenden Schule entstamme, habe ich mich der elektronischen Musik lange verweigert. Aus zwei Gründen. Zum einen ahnte ich, daß es viel, sehr viel, vielleicht zu viel zu lernen gäbe, zum anderen war ich von den allermeisten Ergebnissen musikalisch nicht überzeugt. Dies meine ich nicht in dem Sinne, daß ich mich, mangels eines eigenen persönlichen Zugangs, mit ihnen nicht identifizieren konnte, sondern vor allem in dem, daß sie klanglich klischeehaft, plakativ, pseudo-kommerziell und billig effekthascherisch waren. Die Nähe zu Pop und Sound im schlechten Sinne war zu groß.

Es bedurfte eines besonderen Projekts – des Zyklus zu dem amerikanischen Schriftsteller Thomas Pynchon –, um einen Einstieg zu finden. Dieser Zyklus, den ich genauer beschreiben werde, muß als geradezu größenwahnsinnig betrachtet werden, bedenkt man, daß ich bis dato auf diesem Gebiet nicht gearbeitet hatte. Aber eben deswegen nahm ich mir Jahre für seine Verwirklichung vor und wollte mit Übungen beginnen. Ich habe das Glück, in einer Stadt, ja in einer Straße zu wohnen, in der sich nicht nur eines der weltweit besten elektronischen Studios befindet – das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR, das neben dem IRCAM prominenteste und effektivste in Europa –, sondern eines, das auch durch und durch künstlerisch und eben nicht technologisch ausgerichtet, eben deswegen aber technisch avanciert und, hinsichtlich der Live-Elektronik, führend ist. Der Leiter (bis 2005), dem diese Arbeitsatmosphäre zu verdanken ist, André Richard, war einer der vertrautesten Mitarbeiter Nonos, der eben in diesem Studio sein Spätwerk realisierte, das bis heute dort nicht nur die Plakatierung der Wände bestimmt.

Man gewährte mir dort Studiozeit ohne jeden konkreten Auftrag. So konnte ich – in einem ursprünglichen Lernen – die verschiedenen Geräte und ihre klanglichen Optionen erkunden, freilich ohne Assistenten, so daß ich gezwungen war, mir die Techniken – und das geht bis in die Computerprogrammierung hinein – selber beizubringen. Dies ist nur möglich, wenn man starke künstlerische Absichten und einen gefestigten eigenen Stil besitzt; andernfalls verlöre man sich in der Unendlichkeit der Möglichkeiten. So erwuchs, gleichsam in einer Koevolution, ein Stück – *W.A.S.T.E.* –, das Live-Elektronik mit der Präproduktion eines Zuspieldbands verbinden sollte.

Die vielleicht überraschendste, ja verblüffendste Erfahrung war die, daß bei der Arbeit das Ohr, das heißt die absolut subjektive Kontrolle durch mich persönlich am Mischpult, viel unmittelbarer vonnöten und beteiligt war als beim abstrakten Vorgang des Notenschreibens. Hier herrscht offenbar eine Dialektik. Gerade weil, zumindest theoretisch, die Geräte machen, was man ihnen befiehlt, ist es das Ohr und nur das Ohr, das genaue Hinhören und das persönliche Entscheiden, das die Feinjustierungen der Parameter – etwa die Größe des Hallraums in Abhängigkeit von der Nachklangzeit – bestimmt. Paradoxerweise fühlte ich mich im Studio bei der experimentierend erlernenden und erprobenden Arbeit an einem neuen Stück viel stärker als ausübender Musiker, ja geradezu als Interpret, denn bei der Komposition am Schreibtisch, die dann an Interpreten delegiert werden wird. Auch wenn sich, gerade mit der Routine und der vom Ehrgeiz angestachelten Erfahrung, gewisse technische Prozesse automatisieren und systematisieren lassen, ist es immer das Ohr – und das heißt nicht zuletzt der eigene Geschmack (als guter Geschmack) –, das über die Ergebnisse entscheidet.

***D.E.A.T.H.* – Beschreibung des Kompositionsprozesses**

W.A.S.T.E. ist ein Stück für Oboe und Live-Elektronik, das ich komponierte (beziehungsweise technisch einrichtete), um einen ersten Zugang zur Arbeit in einem elektronischen Studio und zur Einbeziehung der Live-Elektronik zu finden, also der Echtzeit-Klangbearbeitungen während der Aufführung (was ja qualitativ etwas ganz anderes ist als Tonbandkompositionen, die, einmal fertiggestellt, unveränderbar sind). *W.A.S.T.E.* – das in zwei Fassungen vorliegt – wird innerhalb meiner *Hommage à Thomas Pynchon*, welche die verschiedenen Werke des Pynchon-Zyklus verbindet, gerade nicht aufgeführt. Ich bedurfte daher eines Extrakts, das ich aus *W.A.S.T.E.* ziehe und innerhalb der *Hommage* dann verwenden werde, so daß *W.A.S.T.E.* immerhin indirekt anwesend sein würde. Das sollte das Bandstück *D.E.A.T.H.* sein.

Gemäß den generellen Charakteristika des Pynchon-Zyklus – Häßlichkeit, das Un-Menschliche, Paranoia, die Apokalyptik von Megametropolen – entschied ich mich für die ausschließliche Verwendung von Oboen-Mehrklängen (das hatte auch pragmatische Gründe, die ich nicht näher ausführen möchte). Diese Mehrklänge haben den Vorzug, daß sie, zumal wenn die Attacke (die für die Erkennung eines Instrumentalklangs von großer Wichtigkeit ist) abgeschnitten ist, sehr ähnlich wie elektronisch erzeugte Klänge klingen, aber doch einen Rest von instrumentalem Ursprung übriglassen, so daß der Hörer mit einer Künstlichkeit, sagen wir Elektronizität, konfrontiert ist, die aber auf wunderbare Weise so überzeugend klingt wie real, also musizierenderweise erzeugte Klänge. Ich entschied mich für eine große Palette von möglichst harten, dissonant häßlichen, eklig klingenden Mehrklängen, über die ich mittels Samples verfügte, um sie mit einem computergestützten Schneideprogramm – »ProTools« – zusammensetzen, zu komponieren, und dabei alle Klangverarbeitungsmöglichkeiten des Experimentalstudios zu nutzen, vor allem Hall, Filterung, Spatialisation und die diversen Optionen von MAX-MSP. Auch der Oboenpart von *W.A.S.T.E.* besteht seinerseits – sieht man von einem Formabschnitt ab, der eine Ausnahme bildet (in meiner Musik gibt es in der Regel immer mindestens an einer Stelle eine Ausnahme) – nur aus Mehrklängen, nach bestimmten Klassen gegliedert, so »normale«, Doppelflageolette, Rolltöne und die – besonders widerlichen – Zahn-Mehrklänge. All das haben Peter Veale, für den das Werk geschrieben wurde, und ich grundlegend erforscht und 1994 ein Buch darüber veröffentlicht.³

W.A.S.T.E. besteht aus drei Schichten:

- a) dem Part der Oboe, geschrieben als normale Partitur;
- b) den realzeitlichen live-elektronischen Effekten, die rhythmisch mit diesem Part verbunden sind, also von Oboe Gespieltes aufgreifen, weiterverarbeiten und räumlich auf die 9 Lautsprecher verteilen;
- c) einem Zuspieldband für die Lautsprecher, einer Klangschicht, die permanent anwesend und dynamisch auf einem mittleren Niveau angesiedelt ist.

³ Peter Veale/Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Spieltechnik der Oboe, The Techniques of Oboe Playing, La technique du hautbois*, Kassel: Bärenreiter 2005⁵.

Auf dieses Band sei näher eingegangen. Komponiert habe ich eine Art von Mehrklang-Symphonie, die aus folgenden Abschnitten besteht.

- Abschnitt 0: unvollständige Vorwegnahme von Abschnitt 4;
- Abschnitt 1: scharfe Mehrklänge, stets deren drei einander überlappend, dabei manuell balanciert und durch drei verschiedene MSP-Programme (comb-Filter, Harmonizer und Ringmodulation) bearbeitet;
- Abschnitt 2: ebenfalls scharfe Mehrklänge, analog zu Abschnitt 1, aber mit zwei unterschiedlichen Granulationen bereichert;
- Abschnitt 3: mittels des comb-Filters ›verschmierte‹ Rolltöne, die langgezogen abwärts glissandiert werden (von 2 Oktaven höher zu 6 Oktaven tiefer);
- Abschnitt 4: tiefes Rumpeln, erzeugt durch das gleiche Rolltonmaterial von Abschnitt 3, das aber in ein siebenstimmiges Gebilde transponiert, dann um 6 Oktaven nach unten transponiert und dort von Frequenzmodulation und comb-Filter gefestigt wird, bevor es in einem weiteren Schritt mit seiner um 100 Cent nach oben transponierten und durch comb-Filter nochmals gefestigten Fassung verdoppelt wird.

Integriert – im Sinne von hinzugemischt – werden zwei Schichten:

- a) in den Abschnitten 1-3 16 größer (und am Ende mehrstimmig) werdende Glissandi, die, hinzugemischt, ausgeblendet werden;
- b) in den Abschnitten 1 und 2 Aufnahmen von sehr weichen Schlägen auf ein Tam-Tam (großer Schwammschlägel) beziehungsweise mit einem Triangelstab, der nach der Attacke an die vibrierende Oberfläche des Tam-Tam gehalten wird, so daß ein klirrendes Säuseln entsteht; da diese Effekte decrescendieren, wurden sie invertiert, also rückwärts laufengelassen, so daß ein unregelmäßiges Crescendo entsteht, das in der ursprünglichen Attacke endet und dort abrupt abbricht; diese Klangverläufe, geschickt ab- und untergemischt, erzeugen also eine gewisse unerklärbare Unruhe, im ersten Abschnitt als ein Gesamtcrescendo, im zweiten als ein Glissando um einen Tritonus nach oben gestaltet.

Dieses Zuspielband ist auf dem Computer gespeichert und wird während der Aufführung von *W.A.S.T.E.* eingespielt, und zwar mittels eines zweifachen Spatialisationsprogramms, das es auf die neun Lautsprecher verteilt. Das geschieht auf eine Art und Weise, daß Klangfetzen entstehen, die zu laut sind, als daß man sie überhören könnte, und aber doch zu leise, als daß die musikalische Aufmerksamkeit auf sie gelenkt würde. Sie sind zu einem sekundären Material verdammt, zu einem störenden. Es ist wie bei der Kuh auf der Wiese im Sommer, die nicht weiß, wie sie sich der zahlreichen und von allen Seiten immer wieder anstürmenden Mücken und Fliegen erwehren soll. Genauso wird auch das Ohr permanent auf einem Schwellenwert genervt (und das zusätzlich zu der übrigens alles andere als ruhigen Musik). Das Band hält sich also in einer Balance aus An- und Abwesenheit. Und zwar doppelt. Die Spatialisationsprogramme erzeugen eine statistische Streuung, die zuweilen für kurze Augenblicke die Einblendung völlig sistiert oder aber umgekehrt auf vollen Pegel bringt; zum anderen ist die Verteilung im Raum, also die Vorne-hinten- und die Rechts-links-Dimension, letztlich chaotisch. Die Klänge kommen und gehen von al-

len Seiten und mit unregelmäßigen Rhythmen und Amplituden (deswegen sind auch zwei einander überlagernde, nicht-kongruente Spatialisationsprogramme vonnöten).

Um dieses ›Nerven‹ zu intensivieren, werden 24 sogenannte Einzelmehrklang-Effekte in voller Lautstärke und auf alle Lautsprecher gleichmäßig verteilt, gleichsam solistisch, eingespielt. Ausgangspunkt ist der zentrale Mehrklang des Stücks, Nr. 94 in der Zählung des Buchs von Veale und mir, der peu à peu durch Transpositionen dreistimmig gemacht wird; die oberste Stimme wächst in schwachen Wellen um fast 2 Oktaven in die Höhe, die mittlere bewegt sich in sehr kleinen Schritten nach oben, während die unterste in einer größeren Welle gut eine Oktave nach unten absinkt. Beim letzten, dem 24. Auftreten bricht alles zusammen, und die drei Stimmen, heftig granuliert, stürzen in die Tiefe von 2 Oktaven unter dem Ausgangspunkt. (Bei solchen Computer-Transpositionen ist immer zu berücksichtigen, daß sich die klangliche Identität eines Mehrklangs um so stärker verändert, je weiter er transponiert wird; es handelt sich also keineswegs um die Verschiebung von Identitäten wie bei in anderen Tonarten begleiteten Klavierliedern.)

Es gibt noch eine letzte Schicht, die sich auf die Ausnahme bezieht, von der bereits die Rede war. Eine 2 ½-minütige Nicht-Mehrklangs-Passage, eine melodische, muß natürlich im Kontext einer solchen horrible-multiphonics-Musik nicht nur als Kadenz analog zum Solokonzert, sondern vor allem als nostalgisch-›romantische‹ Reminiszenz an die Fähigkeit des Subjekts zu singen wirken. Um diese Allusion zu unterstützen (und die Abwesenheit von Mehrklängen in der Oboe auszugleichen), wird zusätzlich der sogenannte Tereza-Abschnitt eingespielt, der die technische Verfügung über das Material zur Spitze und damit zur Absurdität treibt. Die Abschnitte 1 bis 4 werden auf die Dauer dieses Abschnitts (2,725 Minuten) gestaucht; jeder Abschnitt wird mit einer Stauchung der jeweils anderen Abschnitte auf 15 Sekunden einer Konvolution unterzogen, so daß pro Abschnitt drei Konvolutionen entstehen, die additiv nach Gehör abgemischt werden; diese vier Abmischungen werden dann ebenfalls additiv abgemischt. Der Tereza-Abschnitt stellt somit so etwas wie eine hybride, äußerst differenzeinebnende Summe des gesamten Zuspielbands dar. Alle seine Informationen sind zugleich vorhanden und doch unkenntlich gemacht, vergleichbar der Produktion von Wurst mit edlen und sehr unterschiedlichen Fleischsorten. Diese Tereza-Schicht wird schließlich mit dem Computerprogramm »tereza« spatialisiert.

Das Zuspielband von *W.A.S.T.E.* erscheint also weder komplett noch als eigenständige Entität. Daher entschloß ich mich, aus dieser Not eine Tugend zu machen. Ich ging an ein eigenständiges, achtspuriges Tonbandstück – mit dem wie bei *W.A.S.T.E.* verheißungsvollen Titel *D.E.A.T.H.* –, in dem ich das nicht-spatialisierte Zuspielband, verkürzt um Abschnitt 0 und einen großen Teil von Abschnitt 4, sowie die Einzelmehrklänge (aber ohne den Tereza-Abschnitt) weiterverarbeitete. Die vier verbliebenen Abschnitte wurden mit jenem obigen Tereza-Abschnitt – geschrumpft auf 15 Sekunden – einer Konvolution unterzogen. Diese Konvolutionen wurden dann mit dem Original vermischt, um dessen Spezifitäten wieder in den Vordergrund zu rücken. Dies ergibt ein Band, das dann mit seiner eignen Inversion kombiniert wird. Dem Stück wird also seine rückwärtslaufende Fassung unterlegt, die

zuweilen eingeblendet wird, so daß zu Beginn des Stück dessen Ende antizipiert und am Ende an den Anfang erinnert wird (eine relativ einfache Methode der formalen Verklammerung).

Da die Spatialisationseffekte wie bei *W.A.S.T.E.* entfallen, mithin ein kohärentes, eher rundes Stück entstehen soll, bedurfte es für die Verräumlichung eines besonderen Tricks. Die Frage ist, wie man eine Spur verräumlichen kann, ohne daß Bewegungen entstehen. Strengen Sinnes ist eine Raumstatik nicht möglich. Allein, zum Glück gibt es auf dem Gebiet der Computermusik findige und kreative Köpfe, die im Zuge der Ausweitung der Rechnerleistungen neuartige Programme entwickeln, so Kent Clelland mit dem Programm »tereza« in den späten 1990er Jahren. Das Verfahren, eine stochastisch operierende Spektralanalyse mit nachgeschalteter Redispersion, ist aufwendig. Die Musik wird in engen zeitlichen Fenstern auf über 500 Frequenzbänder aufgeteilt, die dann, nach einem bestimmten Algorithmus, auf die entsprechende Anzahl von Spuren, also Lautsprechern, chaotisch redispersioniert werden. So kommt es, daß der Klang, den man hört, nicht aus einem bestimmten Lautsprecher kommt, sondern aus allen, allerdings niemals komplett, da die Frequenzbereiche räumlich verteilt werden, und dies in so schnellem Wechsel, daß sich nicht eine Art von Raum-Harmonik einstellt. Der Klang – der jetzt etwas wabert – ist komplett präsent, aber nicht mehr als von einer bestimmten Schallquelle, dem Lautsprecher, kommend lokalisierbar. Genau das fördert den runden Eindruck dieses Stück wie den jenes Tereza-Abschnitts, den ich auf die nämliche Weise verräumlichte, um eine holistische Wirkung zu erzeugen.

Pynchon-Projekt

Thomas Pynchon ist nicht nur einer der bedeutendsten (amerikanischen) Schriftsteller und ein Meister der »Paranoia«, sondern einer der für mich wichtigsten Autoren. In seinen Büchern summieren sich die Authentizität hinsichtlich der Beschreibung der Gegenwart in den fortgeschrittenen Gesellschaften, der Witz eines enzyklopädisch gebildeten Intellektuellen und die sprachlich-darstellerische Kraft eines Giganten zu einer seltenen Größe. Nicht zuletzt deswegen ist die Ausgangsbasis der überschaubarste seiner Romane, *The Crying of Lot 49*. Der Zyklus umfaßt folgende Werke:

- *Hommage à Thomas Pynchon* für Ensemble, Solocello und Live-Elektronik, Dauer unendlich;
- *The Tristero System* für Ensemble, Dauer 18 Minuten;
- *The Courier's Tragedy* für Violoncello, Dauer 19 Minuten;
- *W.A.S.T.E.* für Oboe und Live-Elektronik, Dauer 18 Minuten;
- *W.A.S.T.E. 2* für Oboe und Acht-Spur-Zuspielband, Dauer 18 Minuten;
- *D.E.A.T.H.* für Acht-Spur-Tonband, Dauer 12 Minuten.

Dieser Zyklus ist ein Poly-Werk und besteht aus folgender Idee: Das übergeordnete Werk *Hommage à Thomas Pynchon* für Ensemble, Solocello und Live-Elektronik ist zugleich Ensemblesmusik, musikalisches Theater und Musik-Installation. Der Ab-

lauf der *Hommage à Thomas Pynchon* erklärt die konzeptuelle Idee. Zu Beginn wird im eigentlichen Konzertbereich (dem ›Konzertsaal‹) das Ensemblestück *The Tristero System* (je zwei Klaviere, Schlagzeuger, Baßklarinetten, drei Posaunen und 4 Piccolos) von 18 Minuten Länge gespielt. Währenddessen nimmt die Elektronik Material auf, speichert es und entwickelt peu à peu ein Eigenleben, das ausreichend reichhaltig ist, wenn das Ensemblestück fertig ist. Das letztere hat somit kein eigentliches Ende; Publikumsbeifall wird nicht möglich sein. Was folgt, ist das Eigenleben der Elektronik, das hinreichend komplex präpariert ist, und zwar mit vorab aufgenommenen Materialien des Ensembles, von Oboenmehrklängen und des Cellos sowie mit einer Computerprogrammierung im Sinne einer »écriture automatique« (also eines nicht-redundanten Weiterkomponierens), die die Klangverarbeitungsmechanismen in Realzeit steuert. Nach einer Weile – die Spieler des Ensembles sind abgetreten – tritt der Solocellist auf und versucht mit seinem Stück *The Courier's Tragedy* gegen die Elektronik zu arbeiten, sie zu konterkarieren, ja zu besiegen. Daran scheitert er; er vermag zwar das Klanggeschehen zu manipulieren, wird aber von diesem letzten Endes ›getötet‹. Erschöpft tritt auch er ab. Inzwischen hat die elektronische Musik das Maximum an präsentistischer Unerträglichkeit erreicht, und die Celloklänge treten im weiteren Verlauf immer weiter in den Hintergrund, bis sie ganz verschwunden sind.

Ab jetzt handelt es sich bei der *Hommage à Thomas Pynchon*, bislang eine Konzertsituation mit Live-Elektronik, um eine (allerdings nicht eben environmentale) Klang/Musik-Installation, die theoretisch kein Ende hat. Pragmatisch wird das Stück zu Ende sein, wenn der letzte Hörer aus Erschöpfung und Müdigkeit das Haus verlassen hat. Der Hörer wird nach einer gewissen Zeit den Konzertsaal, dessen Türen geöffnet werden, verlassen, um nach Hause zu gehen. Im Foyer stellt er allerdings fest, daß das gesamte Haus durch diese Musik-Installation beschallt wird, und zwar überall anders. Er ist somit angehalten, nach eigenem Belieben das Haus und die Musik in diesem zu erkunden oder den Ort zu verlassen. Dabei ist entscheidend, daß die Zuhörer den Hauptteil des Hauses nicht wieder betreten können. Damit wird ein ständiges Kommen und Gehen verhindert. Betritt der Zuhörer/Zuschauer den allerletzten Vorraum, so hört er die Tonbandkomposition *D.E.A.T.H.*, die in Endloschleife permanent erklingt, von der er aber zuvor nichts wissen konnte. Er wird nach einer gewissen Zeit entscheiden, wie lange er auch dieser Musik zuhören möchte. Für diejenigen, die später noch einmal kommen möchten, gibt es einen Hintereingang. Der Parcours könnte wieder von vorne beginnen.⁴

Humanismus und Technik – Rettung des Menschen

Ich gestehe, daß ich nordamerikanischen Action-Filmen nicht abgeneigt bin. Aber nicht primär um der technischen Effekte willen und auch nicht, weil es Geschichten von mit übermenschlichen Kräften ausgestatteten Helden sind. Sondern vor allem,

⁴ Die Uraufführung in Berlin am 6. März 2005 war geringfügig anders disponiert.

weil in dem technisch Überdrehten, den grellen Inszenierungen von Feuer und Vernichtung etwas von dem thematisiert wird, was der Technik, in ihren negativen Aspekten, wesentlich anhaftet. Es ist kein Zufall, daß solche Filme aus den Vereinigten Staaten kommen, einem Land, das Drohung und Bedrohung nicht zu differenzieren versteht. Indessen, wie in den anderen Genres auch, überzeugen nur die allerkonsequentesten Produktionen. Dazu zählen James Camerons Terminator-Filme, vor allem *Terminator II*, eben weil überhaupt nicht der Versuch unternommen wird, dem Roboter aus der Zukunft, der Killermaschine in Menschengestalt, ein menschliches Antlitz zu verleihen, sondern weil umgekehrt sein Verhalten – vor allem an der Körpermotorik ablesbar – einzig und allein der Zweck-Mittel-Rationalität gehorcht und diese Bedrohung bis zum letzten Augenblick durchgehalten, ihr also jenes Happy-End verweigert wird, das im üblichen Hollywood-Optimismus à la *Independence Day* zum Verkaufsprinzip gehört.

In solchen Filmen wird sichtbares Ereignis – und nicht nur imaginierbar wie in den unzählbaren Science-fiction-Romanen –, wie eine uns absolut fremd gegenüberstehende Nicht-Menschlichkeit sein könnte. Doch wie wäre das musikalische Äquivalent dazu? Die Filmmusik zu *Terminator II*, die diesbezüglich ziemlich überzeugend ist, hilft uns kaum weiter, weil sie ohne den Film, den sie kontrapunktiert, nicht funktionierte. Möchte man ein Pendant erfinden, müßte man sich auf die Autonomie der Kunstmusik in ihrer progressivsten, und das heißt auch: technisch progressivsten, Fassung konsequent besinnen. Das bedeutet, bezogen auf den Pynchon-Zyklus, den Einsatz der neuesten computergestützten Klangverarbeitungsprogramme, die soweit beherrscht werden, daß ihre Schwachstellen an den Rändern ihrer Funktionstüchtigkeit offenbar werden, gegen die dann zu arbeiten ist; die Subversion der Aufführungssituation zugunsten einer paranoischen Performance, die den Zuhörer gleichsam mit Musik erschlägt; eine Musiksprache, die den musikalischen Sinn, zuhauf angeboten, einer radikalen Dekonstruktion unterwirft; schließlich eine Klanglichkeit, die den modernen Großstadtmenschen vom Typus New York, Hongkong oder Tokyo fasziniert, um ihm dann um so schlagkräftiger die Apokalypik seiner Lebenssituation vor die Sinne führen zu können.

Um das zu vermögen, muß der Komponist Herr der Technik sein, und zwar bis in jene ihrer Regionen hinein, an der sie zu versagen droht. Hier, an den Löchern der Matrix, setzt die Kritik an der Technik an, um sie, bei aller konzeptuellen Ästhetik des In-Humanen, für eine Rettung des Menschen und des Menschlichen nutzbar zu machen. Humanismus heute ist nur im Angesichte der absoluten Katastrophe möglich.