

Arba da Karba

Über Magie und magische Wirkungen in der zeitgenössischen Musik

1 Zitiert nach dem CD-Booklet zu Harry Partch *The Bewitched. A Dance-Satire*. CRI CD 7001.

Zu den berühmten Wunderheilungen durch Musik gehört Giacinto Scelsi's Versenkung in den Klang eines einzigen Klavertons. Erkrankt war Scelsi, so seine selbst gestellte Diagnose, an der kompositorischen Disziplin, an der logisch-rationalen Verknüpfung von Tönen. Die Konzentration auf den Klang an sich und vor allem auf sein Verklingen, führte zur Besserung. Die Folgen sind bekannt. Scelsi komponierte seit den späten fünfziger Jahren Werke, in denen ein einziger Ton sorgsam auskultiert wird, in denen die kompositorischen Beziehungen in den Klang hinein verlegt werden. Für die Fragestellung nach dem Verhältnis von Musik und Magie ist Scelsi's Therapie von existenzieller Bedeutung. Sie impliziert zweierlei: Die Erzeugung eines Tons ist für sich bereits ein magischer Akt, eine Handlung, die die Welt und ihre Wahrnehmung jenseits aller kausalen Zusammenhänge verändert. Gleichzeitig unterstellt Scelsi, dass die Kunstmusik infolge des hohen Anteils rationalen Handelns ihres magischen Charakters beraubt wurde. Wenn wir annehmen, dass Musik, über den bloßen Ritus hinaus, immer einen magischen Kern bewahrt, dass der Impuls, einen Klang zu erzeugen, sich immer auch als eine Invokation, als Anrufung, Beschwörung und Bittgebet, begreifen lassen muss, dann kann es,

streng genommen, keine nichtmagische Musik geben, sondern bestenfalls Musik, die bemüht ist, sich diese Magie auszutreiben. Gleichwohl wäre Scelsi, lässt man seine Darstellung gelten, nicht erkrankt, verfügte auch die moderne Musik über jene heilenden Kräfte der weißen Magie, die er im singulären Ton fand.

Auch Harry Partch war, ähnlich wie Scelsi, an der Musik seiner Zeit zugrunde gegangen. Die Magie, die Suche nach »some ancient and magical sense of rebirth«¹, öffnete ihm einen Ausweg. Beispielhaft wird dieses Ziel in seiner 1955 entstandenen Tanz-Satire *The Bewitched* anvisiert, indem verschiedene Aspekte einer erfolgsorientierten, logisch ausgerichteten Gesellschaft bloßgestellt werden, darunter die Niederlage eines Basketball-Teams, das in seinem kompetitiven Gebaren eben diese Niederlage nicht ertragen können dürfte. Die Musik dazu ist einfach, perkussiv, archaisch, entrückt. »The Lost Magicians Mix Magic« heißt es im Prolog, dann werden Harmonie- und Kontrapunktübungen vor ein antikes Gericht gestellt, eine von zeitgenössischer Musik gepeinigete Seele findet Heilung in der Alchemie.

Partch's und Scelsi's Beobachtungen stimmen überraschend gut mit den Ausführungen Adornos überein, der der Musik ebenfalls einen magischen Rest bescheinigt, diesen aber für das bloße Residuum ihres Ursprungs hält, den zu überwinden ihm als *conditio sine qua non* der Kunst gilt. »In der entzauberten Welt«, heißt es in einer berühmten Stelle der *Ästhetischen Theorie*, »ist, ohne daß sie es sich eingestünde, das Faktum Kunst ein Skandalon, Nachbild des Zaubers, den sie nicht duldet. Nimmt jedoch Kunst das unerschütterte in Kauf, setzt sie sich blind als den Zauber, so erniedrigt sie sich zum Illusionsakt wider den ei-

Foto-Essay *Künstliche Zeit*, Arne Reinhardt, Foto 3



genen Anspruch auf Wahrheit und unterminiert sich erst recht.«²

Wahrheit ist ein großes Wort, an dem Kunst nicht nur gelegentlich scheitert, sondern das hier auch andeutet, dass der Zauber unwahr ist, dass magische Erfahrungen einem falschen Götzen dienen. Es steckt ein Affront in dem Begriff der Illusion, indem Adorno sich weigert, zwischen einem bloßen Trugbild und einer nicht rational zu erklärenden Wirkung zu unterscheiden. Natürlich kennt auch die Kunst den Buzzauber. Hanna Hartman hat einen solchen Hokuspokus einmal mit feiner Ironie dargeboten, als sie ihre Performance *Arba da Karba* (2006) ersann, in der es herrlich qualmt und knallt, während die Künstlerin mit strenger Mine ihre Tricks vollführt. Dabei verschleiert Hartman, auch das ist aus einer tiefgründigen Ironie heraus erdacht, das Eigentliche, nämlich die Schönheit der Klänge, die sie evoziert, die aber angesichts des mysteriösen Gebarens in den Hintergrund treten. Es ist hier nicht der Ort, sich über faulen Zauber auszulassen und an Wagners schändliches »Wirkung ohne Ursache« anzuknüpfen, um missratene Werke bloßzustellen. Aber man darf sich vielleicht ein wenig über die Pyrotechnica der Rockmusik mokieren, über die aufgeblasenen Showeffekte, die Rob Reiner schon 1982 in seiner Pseudodokumentation der fiktiven Heavy-Metal-Gruppe Spinal Tab der Lächerlichkeit preisgab. Aber um die Unterscheidung zwischen einem wahren und einem falschen Zauber in der Musik soll es hier ja gar nicht gehen.

Musik im Ursprung

Adornos Begriff der »entzauberten Welt« stimmt weitgehend mit Hans Peter Duerrs

Beobachtung überein, dass sich die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation ständig zugunsten dieser verschiebt und wir in dem Maße, in dem uns die Wildnis abhanden kommt, nach Möglichkeiten suchen, dennoch in sie vorzudringen.³ Das mögen Rauschmittel sein oder esoterische Zirkel und vielleicht auch – Duerr zieht dies nicht in Erwägung – die Kunst. Eine der zentralen Figuren der magischen Praxis ist der Schamane. Als ein Berufener, der die Gemeinschaft zur magischen Erfahrung anleitet und führt, steht der Komponist ihm durchaus nahe. Wer hört, wie Maria de Alvear als Sängerin in ihrem Stück *Mar* – eine »Zeremonie« für Schlagzeug und drei Stimmen aus dem Jahre 1997 – das Wasser beschwört und wie sie sich dabei von insistierenden Trommeln begleiten lässt, der ahnt, dass es de Alvear um mehr zu tun ist, als die formgerechte Platzierung von Tönen. »Mit der Künstlerin selbst als Hauptakteurin in der Rolle des Schamanen«, schreibt Raoul Mörchen, erschließe sich *Mar* »in weiten Teilen als ein Beschwörungs- und Feirritual des Elements Wasser«. De Alvear selbst gesteht, ihr Komponieren ereigne sich »im nichtdenkenden Zustand« und man könne die Partituren für das Ergebnis eines Fünfjährigen halten, um so den vorbewussten, entrationalisierten Gehalt ihrer Werke hervorzuheben.⁴ Entscheidend ist, dass de Alvear magische Praktiken nicht aufgreift oder zitiert, sondern ihre Arbeit als spirituelle Arbeit begreift.

Die Mittel, die Magie suggerieren, lassen sich leicht benennen. Es sind der beharrliche, flehende Gesang, die Formelhaftigkeit der Melodie und das unnachgiebige Trommeln. Insbesondere die Trommel ist ein unfehlbares Indiz für magische Wirkungen. Rainald Goetz

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 93.

3 Vgl. Hans-Peter Duerr, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt am Main 1984.

4 Raoul Mörchen, *Die deutsch-spanische Komponistin Maria de Alvear in: MusikTexte* 80/1999, S. 4-9.

Foto-Essay *Künstliche Zeit*, Arne Reinhardt, Foto 4



5 Vgl. hierzu Peter Matussek, *Berauschte Geräusche. Akustische Trancetechniken im Medienwechsel* in: Andreas Hiepkö & Katja Stopka (Hg.) *Rauschen. Seine Phänomenologie zwischen Sinn und Störung*, Würzburg 2001, S. 225-240.

6 Satprem, *Sri Aurobindo or the Adventure of Consciousness*, New York 1964.

7 Karlheinz Stockhausen, Programmheft Donaueschinger Musiktage 1970.

sprach im Zusammenhang der Technobewegung und dem »Technoshamanism« von der »großen Bumbum«⁵, die sich auch in der neuen Musik findet und die zum Beispiel Gérard Griseys Schlagzeugstück *Stèle* dem kultischen Ritual annähert. Auch das Repetitive gehört zur Beschwörungsformel dazu. Die rauschähnliche Wirkung der Minimal Music wurde oft mit Trance und Jenseiterfahrungen in Verbindung gebracht. Und auch Karlheinz Stockhausen nutzte in *Mantra* indische Geheimlehren, die davon ausgehen, dass man »durch die Wiederholung bestimmter Töne Zugang zu der entsprechenden Bewusstseinssebene« findet. Bezeichnenderweise besteht Stockhausen darauf, dass das Mantra seine Macht nur entfaltet, wenn es von einem Meister weitergegeben wird, was einer Selbstermächtigung des Komponisten gleichkommt. Im Programmheft zur Uraufführung in Donaueschingen 1970 zitiert Stockhausen Satprems Sri Aurobindo⁶, wo nicht nur von Mantras, die töten oder heilen, die Brände entfachen oder schützen, sondern auch von »einer höheren Magie« die Rede ist: »Sie äußert sich als Poesie, Musik, in den spirituellen Mantras der Veden und Upanishaden oder in den Mantras, die der Guru an seinen Schüler weitergibt und ihm damit hilft, bewusst in unmittelbare Verbindung mit dieser oder jener Bewusstseinssebene, dieser oder jener Kraft, diesem oder jenem göttlichen Wesen zu treten. Hier hat der Ton die Kraft von Erfahrung und Verwirklichung – es ist ein Ton, der sehen macht.«⁷ Interessant ist nicht so sehr die spirituelle Wende, die Stockhausen um 1970 erlebte und die seine späteren Arbeiten prägte, sondern die Tatsache, dass er, anders als Scelsi und Partch, sich nicht von den kompositorischen Techniken der Avantgarde lossagen musste, sondern sie allenfalls modifizierte. Natürlich ist in *Mantra* das Wiederholungsverbot aufgehoben, wird der Begriff Formel, der für die Werke folgender Jahrzehnte maßgeblich wird, anders als in dem Orchesterstück *Formel* von 1951, wo er aus seinem naturwissenschaftlichen Kontext heraus zu verstehen ist, auch im Sinne einer Zauberformel greifbar.

Weiter noch ging Jani Christou mit seinem Konzept der Metapraxis und der Proto-Performance als einer die Logik infrage stellenden Musik. Bei Christou sind es wilde, chaotische Zustände, Überlagerungen und bedrohliche Kulissen, eine Mischung aus Theater, Instrumentalperformance und Tonbändern, die den Hörer auf den Ursprung der Musik zurückführen mögen. Ab Mitte der sechziger Jahre war es, mit anderen Worten, möglich, die durchrationalisierten Strategien der Avantgar-

14 de auch wieder auf eine mystische Praxis oder

auf magische Techniken zu applizieren. Hätte man Stockhausen 1952 nach der magischen Klangwirkung seines ersten Klavierstücks gefragt, wäre man wahrscheinlich, und nicht einmal zu Unrecht, ausgelacht worden.

Topos, Thema und Klischee

Dass das Publikum beim Hören magisch intendierter Musik nicht in Verückung gerät, dass es bei de Alvears *Mar* nicht zu regnen beginnt, das Stockhausensche *Mantra* nicht zu Massenerleuchtungen führt, ist ein Makel, über den sich nicht leicht hinweg sehen lässt. Das von Kleist in *Die heilige Caecilie* beschriebene Wunder scheint sich nicht wiederholen zu wollen. Tatsächlich ist das von der positivistischen Weltsicht der Naturwissenschaften geprägte 20. Jahrhundert kein Ort der spirituellen Praxis. Wir haben uns daran gewöhnt, neugierig und mit Interesse auf die mittelalterlichen Hexenbücher zu schauen. Magie ist mithin, wo es nicht als peinliches oder gar pejoratives Aperçu verwendet wird, eher ein Topos, den aufzugreifen den Künstlern freisteht, nicht anders als die Vertonung eines Hölderlingedichts oder die musikalische Ausarbeitung eines Textes von Claude Lévi-Strauss auch. So wie es im 19. Jahrhundert »Zauberopern« von Gaspare Spontini oder Daniel Auber zu bestaunen gab, finden sich auch heute Werke, die auf einen magischen Themenkreis rekurren.

Die meisten Stücke bemühen entweder Klangtypen und -wendungen, die frei mit dem Sujet assoziiert werden können, oder aber sie nutzen die Magie der Zahlen, um mathematisch ausgerichtete Kompositionsverfahren mit dem Thema in Zusammenhang zu setzen. Myriam Marbés Klarinettenstück *Incantatio* (1965) ist zum Beispiel eine Studie über die musikalischen Qualitäten der Primzahlen, ihr *Le jardin enchanté* (1994) hingegen eine ins Esoterisch abschweifende Anverwandlung des Flötenklangs; Trevor Wishart imaginiert in *Anna's Magic Garden* (1982) die von Feen bevölkerte Welt einer Dreijährigen; Elliott Carters *Enchanted Preludes* (1988) gehen auf ein den verzauberten Raum der Musik beschwörendes Gedicht von Wallace Stevens zurück; Mauricio Sotelo studierte für sein *De Magia* (1995) die Schriften von Giordano Bruno; Michel Meynauds Blockflötenstück *La danse du Shaman* (1997) versetzt sich in eine andere Welt, ohne sie deshalb schon herbeiführen zu wollen; Liza Lim beschreibt in *Philtre* (1997) die Wirkungen eines Liebestranks. Vielleicht muss man einzelne Stücke ausnehmen. Mit seinem *Rain Spell* gelang es Toru Takemitsu 1974 die Essenz des Regens derart zu musika-

lisieren, dass man sich diese Musik durchaus als meteorologischen Eingriff vorstellen kann. Gleiches gilt für Scelsis *Cinque Incantesimi*, fünf Zaubersprüche für Klavier von 1952, die in ihrer thematischen Beharrlichkeit tatsächlich eine übernatürliche Wendung herbeizuführen trachten, »so als müsste die ihnen innewohnende und freizusetzende Kraft durch das Nicht-nachlassen herbeigezwungen werden«⁸. »Misterioso, soprannaturale«, heißt es in der Partitur.

Einem anderen Zugriff auf magische Kräfte begegnet man dort, wo Komponisten sich dem einen Medium der Moderne überantworten, der Maschine. Dass Otto Luening und Vladimir Ussachevsky eines ihrer frühen Tonbandstücke *Incantation* nannten, deutet auf die jenseitigen Qualitäten der neuen Klänge hin. Auch wenn hier nur ein wenig mit dem Hall gespielt wird und die Flöte, die Stimme, das Klavier und das Schlagzeug nur mit einfachsten Effekten versehen werden, spürt man doch die Faszination des Unbehagens angesichts des fremden Geistes, der den Komponisten aus der Maschine entgegen weht. Zu einer wundervollen Pointe trieb Georg Katzer den gespenstischen Willen des Apparats, als er die Flöte in seinem *Dialog imaginär Nr. 1* (1979), in Anlehnung an Goethes Ballade *Der Zauberlehrling*, ungut in die nicht mehr zu kontrollierenden Ausuferungen des Tonbands verstrickt. Und die brachiale Gewalt, um ein drittes Beispiel zu nennen, mit dem das barcelonitische Duo Roc Jiménez de Cisneros und Anna Ramos, alias Evol seine 2004 am Laptop realisiert CD *Magia Potagia* versieht, veranschaulicht, wie erdrückend die magische Macht der Maschine sich zu offenbaren versteht.

Es bleibt die Frage, inwiefern eine ursprünglich im magischen Kontext beheimatete Kunstform sich heute zu ihrem Ursprung verhält. Es geht dabei nicht um schamanistische Trommelseancen und nicht um meteorologische Beschwörungsrituale. Adornos Annahme, dass sich Kunst über ihren magischen Ursprung hinwegsetzen muss, ist schon in Anbetracht der Forderung nach musikalischer Autonomie berechtigt. Leugnen kann sie ihn hingegen nicht. Der vielleicht schönste Brückenschlag zwischen avancierter Tonkunst und kultischen Wurzeln gelang dem jungen norwegischen Komponisten Øyvind Torvund mit seinem Projekt *Bandrom*. Torvund geht es nicht nur darum, die prähistorische Idee der oralen Vermittlung auf die Musik der Avantgarde zu applizieren. Seine mehrschichtig und eventartig angelegten Performances beinhalten immer auch einen Verweis auf die vorbewussten Schichten der Musik. In frühen Fassungen

des seit 2003 mehrfach realisierten Stücks fuhr das Publikum in einem Shamanobil durch das urbane Ambiente, während sich ein als Schamane verkleideter Schlagzeuger auf dem Beifahrersitz in wilden Trommelsoli übte. In späteren Fassungen spielten Musiker in Wolfsmasken – ein schauriger Effekt. Torvund bringt der Musik jenen »ursprünglichen Schrecken« bei, um den es ihr, Hans Blumenberg⁹ zufolge, gehen muss und den im magischen Ritual zu vermuten nahe liegt. Aber Torvund verleiht diesem Schrecken die Weihe der Distanz. Seine kultischen Bilder sind historisch und ironisch brüchig, weshalb man nicht nur über sie lachen, sondern auch über sie sprechen kann. Man kann eine solche Wolfsmaske nicht ignorieren, sondern nur von ihr zurücktreten und sie entgeistert zur Kenntnis nehmen. Sie veranschaulicht, dass es Musik schon gab, als der Mensch noch nicht zu denken vermochte und dass es sie vielleicht noch geben wird, wenn er aufgehört hat, es zu tun. ■

8 Wolfgang Thein im CD-Booklet zu Giacinto Scelsi, *Chamber Works for Flute and Piano*, CPO 999 340-2.

9 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979.

Call for Scores: ENSEMBLE 2010

Für die kommenden Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt (17. bis 31. Juli 2010) möchte das IMD junge Komponisten zur Einreichung von Ensemblestücken (möglichst nicht älter als zwei Jahre) für das Projekt ENSEMBLE 2010 einladen. Die von einer vierköpfigen Jury ausgewählten Werke werden von den teilnehmenden jungen Ensembles für neue Musik in Zusammenarbeit mit den Komponisten und renommierten Mentoren wie dem Dirigenten Lucas Vis einstudiert und in Konzerten präsentiert. Mit der Auswahl ist ein Teilstipendium für die Ferienkurse verbunden.

Bewerbungsschluss ist der 15. April 2010 (Poststempel). Bewerben können sich Komponisten, die am Tag des Einsendeschlusses nicht älter als 35 Jahre sind. Die genauen Teilnahmebedingungen und Ensemblebesetzungen sind ab Januar 2010 unter www.imd.darmstadt.de verfügbar.