

Musik – Magie – Technik

Das Attribut »magisch« ist vor allem in der Populärkultur verbreitet – dort wird etwa überragenden Sportlern oder auch Popstars gerne magische Ausstrahlung attestiert. In den Künsten hingegen ist das Verhältnis zur Magie, trotz der großen Popularität des Begriffs, heute kaum noch ein Thema. Das war bis weit ins 20. Jahrhundert hinein völlig anders. Goethes Faust, später Novalis, Baudelaire und Rimbaud hatten sich der Magie verschrieben. Der Dichter wurde als Seher interpretiert, Magie und Alchimie avancierten zu Techniken der Sprachbeschwörung.

Im 20. Jahrhundert erforschten Surrealisten wie Robert Desnos, Marcel Duchamp und insbesondere André Breton die Alchimie der Sprache. Auch in der Malerei des Surrealismus war das Magische ein wichtiges Element, um die figurative Malerei gegenüber der abstrakten zu behaupten. Anders als Literatur, bildende Kunst oder Kino schien die Musik lange Zeit für magisches Denken nahezu vollkommen unempfänglich. Erst in jüngster Zeit lässt sich hier eine schleichende Aufwertung des Magischen beobachten.

Die Magie der Musik

In der für den Konzertsaal geschriebenen Instrumentalmusik findet die Erfahrung des Magischen nur selten einen Raum. Zu den möglichen Gründen dafür zählt der abstrakte Charakter der Musik, die entweder reine Komposition, also musikalischer Gedanke war oder aber Sprache des Herzens. Während in der Dichtung die Suche nach einer Sprache, die, anders als die Alltagssprache mit ihrem arbiträren und konventionellen Charakter, unmittelbar aus der Beziehung zu den Dingen selbst entstände und auch das Interesse für die Magie motivierte, hat man in der Musik diese selbst lange Zeit als diese andere Sprache angesehen.

Im Konzert ist alles darauf ausgerichtet, das Verständnis der Musik als Sprache des Unsagbaren zu erleichtern. So hat etwa die strikte Trennung von Musikern und Publikum die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das musikalische Geschehen erheblich vorangebracht. Diese Trennung kann man als Moment der sich in der Moderne vollziehenden Ausdifferenzierung der verschiedenen Geltungsbereiche interpretieren; durch sie wird die Musik im Konzert als Werk eines Komponisten zugleich zum Gegenstand einer geradezu idealtypischen Form intersubjektiver Verständigung. Insofern lässt sich der häufig betonte rituelle und quasi religiöse Charakter des Konzerts als eine der wenigen geglückten Formen der Rationalisierung des

Magischen begreifen – und damit als Indiz dafür, weshalb das Magische in der Musik keine größere Bedeutung erlangen konnte.

Dass Lachenmann, der als einer der wenigen Komponisten ein eigenes Konzept des Magischen entwickelte, in der Konzertsituation die unabdingbare Basis für die Möglichkeit seiner Idee des Magischen sieht, steht dazu nicht im Widerspruch. In Lachenmanns Idee des Magischen steht der Klang im Mittelpunkt, er ist für ihn mehr als nur musikalisches Material, jenseits aller kompositorischen Reflexion bildet die Erfahrung des Klangs das eigentliche Thema seiner Musik. Insofern sein Konzept der Magie den Gegensatz zwischen sinnlich unmittelbarer Erfahrung und kompositorischer Reflexion des Klangs reflektiert, hält er, gegenüber der intersubjektiven Verständigung, an der Möglichkeit unmittelbarer, quasi magischer Erfahrung fest.

Magie und Fetisch

Der Begriff des Magischen stammt aus dem Griechischen, Magier gehörten zu einem Priesterclan aus Persien. Als Moment einer Beschwörung ist das Magische Vorgängen und Objekten nicht eingeschrieben, sondern immer nur Resultat bestimmter Handlungen und Verhaltensweisen. Ähnlich wie den Mythos rechnete man die Magie lange Zeit zu den frühen Entwicklungsstadien der menschlichen Kultur, die mit den monotheistischen Religionen und der Aufklärung zunächst durch religiöse und später durch rationale Erklärungsmodelle abgelöst wurden.

Bereits in der Romantik verliert die Trias Magie – Religion – Wissenschaft, mit der man die evolutionistische Logik der Aufklärung beschreiben könnte, ihre eindeutige zeitliche Ordnung. Die moderne Gesellschaft ist nicht nur durch das Nebeneinander von Magie und Rationalität gekennzeichnet, seit dem 19. Jahrhundert entstehen anthropologische, psychoanalytische und soziologische Theorien des Magischen, des Fetisch und des Fetischismus. Galten diese Theorien zunächst dem besseren Verständnis außereuropäischer Kulturen und Religionen, so verlagerte sich das Interesse allmählich auf die eigene Kultur und Gesellschaft: So dient nicht nur bei Karl Marx, sondern später auch in Benjamins Baudelaire-Interpretation der Begriff des Warenfetischis-



Foto-Essay *Künstliche Zeit*,
Arne Reinhardt, Foto 2

mus zur Entschleierung der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse.

Ästhetisch produktiv wurde der Fetischbegriff im Surrealismus, musikalisch findet dies, selten genug, erst in der Klangskulptur eigenen Ausdruck, die Klangobjekte von Robert Jakobsen und Paul Fuchs sind dafür, in ganz unterschiedlicher Weise, exponierte Beispiele. Fuchs' überdimensionalen, aus Holz oder Metall konstruierten Instrumente scheinen nur darauf zu warten, von Riesen gespielt zu werden oder direkt im Prozess der Natur mitzuschwingen, während seine großen Eisenskulpturen, von denen die meisten gar nicht klingen, im Betrachter überdimensionale Klangvorstellungen wecken. Jacobsen hingegen kombiniert verschiedenste Materialien, Fundstücke unterschiedlichster Herkunft zu kinetischen Objekten, bei denen die Klänge häufig nur einen bei läufigen Nebeneffekt bilden, doch manchmal die eigentliche Pointe des Geschehens sind. Trotz der Fragilität der Abläufe und der Heterogenität der Materialien, sind es einfache, fast primitiv wirkende Gebilde mit geradezu magisch-archaischem Charakter.

Wichtiger als der Fetischbegriff war für die Musik jedoch ein neu entwickelter Magiebegriff, mit dem man versuchte, die in Film und Kino produzierten Erfahrungen zu reflektieren. Dieser Magiebegriff ist ein technisch und medial vermittelter, er handelt von der Regression des Zuschauers auf einen längst verloren geglaubten Zustand entdifferenzierten emotionalen und mentalen Erlebens. Die Wiederbelebung archaischer Erfahrungsformen war auch in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts, etwa bei Adorno oder Lukács, ein zentrales Motiv, weshalb bei der Frage nach der Entstehung der Künste das Magische besondere Beachtung fand.

8

Das Unsichtbare hören

Zu den frühen musikalischen Erscheinungsformen des Magischen gehören die Kompositionen des amerikanischen Komponisten Alvin Lucier. Seit den späten sechziger Jahren arbeitet Lucier daran, in seiner Musik fundamentale Eigenschaften der Klänge freizulegen. Lange Zeit hat er dafür vor allem Formen synthetischer Klanggenerierung verwendet. So beruht etwa seine *Music for Solo Performer* (1965) auf der Möglichkeit, vom Gehirn produzierte Alphawellen zur Klanggenerierung zu verwenden. Die zur Zeit der Entstehung des Stücks gerade erst entwickelte Technik zur Filterung von Alphawellen erhält in Luciers Stück magischen Charakter. Denn während man sonst bei der Aufführung von Musik, sehen kann, wie die Klänge entstehen, sieht man bei diesem Stück dem Spieler beim Nichtstun zu.

Die eigentliche »Tätigkeit« des Performers, das Erzeugen der Alphawellen, verlangt völlige Untätigkeit und eine entspannte Haltung. Denn nur wenn man die Aufmerksamkeit ganz von der Umgebung abwendet und sich völlig entspannt, können im Gehirn Alphawellen entstehen. In Luciers Stück wird ein ganzes Ensemble von Schlaginstrumenten über diesen elektronischen Filter gesteuert, insofern ist es in gewisser Hinsicht eine Reflexion über die Beziehung, die in der elektronischen Musik zwischen Musikern und der modernen Audio-technik besteht und die die musikalische Erfahrung insgesamt verändert. Denn anders als in der Instrumentalmusik ist in der elektronischen Musik der Prozess der Klanggenerierung unsichtbar.

Ein ähnliches Phänomen stellt sich bei Luciers Stücken mit Sinus-Generatoren ein, die

mit einem kontinuierlichen Glissando stehende Tonhöhen »kreuzen«, die fast unhörbar von Musikern gespielt werden. Durch die Annäherung der Tonhöhen entstehen Kombinationstöne, Beats, deren Tempo sich bei zunehmender Nähe der Töne verlangsamt. Sobald sie sich wieder voneinander entfernen, nimmt auch das Tempo der Beats wieder zu. Die Aufführung macht es dem Nichteingeweihten schwer, das Geschehen zu begreifen: Man sieht die Musiker, die ihre Instrumente fast lautlos spielen, zu hören ist nur das Sinuswellenglissando und die von Zeit zu Zeit hinzutretenden Beats. Was man hört, wird nicht sichtbar.

In Luciers Kompositionen kann man lernen, wie man zuschauen muss, um die akustischen Phänomene zu entdecken, die sich oft an der Grenze des Hörbaren bewegen. Wie bei der *Music for Solo Performer* ist auch bei *Crossings* (1982-84) die Technik für die magische Wirkung dieser Musik verantwortlich, denn allein wegen der Technik scheinen die Klänge quasi wie von selbst zu entstehen. Die Technik produziert hier eine Musik, in der die verschiedenen Klangquellen Beziehungen zueinander eingehen, die als Resonanzeffekte hörbar werden. Lucier geht es nicht um die Inszenierung einer Form musikalischer Magie, das magisch erscheinende Geschehen dient ihm vielmehr als Gelegenheit zur Reflexion über den Charakter musikalischer Prozesse. Dazu gehört auch, dass die Musik als Resonanzphänomen Beziehungen produziert, die sich nicht auf einzelne Gegenstände beschränken, sondern den ganzen Raum erfassen.

Die Musiker, die eine für den Unwissenden äußerst mysteriöse Tätigkeit ausführen, erhalten auf diese Art leicht etwas Beschwörendes. Doch der Eindruck des Magischen verflüchtigt sich, sobald man um den Charakter der Komposition weiß. Wenn man weiß, worauf es bei dem musikalischen Geschehen und den Aktionen der Musiker ankommt, nimmt man am Prozess, seinem Ge- oder Misslingen, unmittelbar teil. Die Doppeldeutigkeit der musikalischen Aktionen entsteht bei Lucier aus der disziplinierten Umsetzung von genauestens vorgeschriebenen Aktionen. Die für die Ausführung erforderliche Nüchternheit und Diszipliniertheit bildet jedoch die Voraussetzung dafür, dass der Eindruck des Magischen überhaupt entstehen kann – dieser resultiert aus der völligen Konzentration auf die Sache selbst, jedes Schielen auf eine Wirkung beim Publikum wird diese zwangsläufig verfehlen.

Ähnlich wie Lucier, der für seine Kompositionen gerne auf physikalische Experimente des 19. Jahrhunderts zurückgreift, thematisiert auch Nic Collins in seinen Kompositionen bisweilen die Frühgeschichte moderner Physik.

Seine Konzertinstallation *Truth in Clouds* (1994), die nach dem Vorbild der im 19. Jahrhundert so beliebten Séancen angelegt ist, bedient sich moderner Audiotechnik, um unterschiedlichste Erfahrungen des Magischen zu inszenieren – aus den Wänden und Möbeln dringen körperlose, schattenhafte Stimmen, auf dem Tisch in der Mitte des Raums macht eine Lichtprojektion einen Text lesbar, dessen Sprachmagie auf das musikalische Geschehen zu antworten scheint.

Leuchtende Klänge – dem Sehen zuhören

Dass sich in der Musik im Unterschied zu Film, bildender Kunst und Ästhetik magische Phänomene erst mit beträchtlicher Verspätung finden, lässt sich vielleicht auf die für die Musik insgesamt geltende Verzögerung zurückführen, mit der diese auf die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende technische Entwicklung reagiert. In der Musik veränderte sich zunächst allein die musikalische Produktion, also das Komponieren, die Konzertsituation blieb weitgehend unberührt, auch die Tonbandstücke, die in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden, änderten daran nichts. Erst seit einigen Jahren entstehen mit Klangkunst, Konzertinstallation, Wandelkonzert und ambient music neue Aufführungssituationen, die sich die neuen technischen Möglichkeiten konsequent zunutze machen – die daraus entstehenden Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit dem Magischen dienen häufig dazu, ungewöhnliche Rezeptionssituationen bewusst zu machen.

Mit einer ebenso einfachen wie klaren Rauminszenierung gelang dies Ulrich Eller bei seiner Installation *Im Kreis der Trommeln*, der bei der ersten *sonambiente*-Ausstellung 1996 in Berlin im großen Saal des ehemaligen DDR-Staatsratsgebäudes präsentiert wurde. Dort, wo früher der Staatsrat tagte, gingen nun die Besucher zwischen den auf einer kreisförmigen Fläche verteilten Snare-drums umher, die mit aufwendiger Elektronik zum Klingen gebracht wurden – jede der Trommeln hatte ihren eigenen Part, unabhängig von allen anderen. Es gab keine Logik im Klanggeschehen, die Trommeln schienen sich selbst überlassen, und die Besucher, die häufig zwischen den Trommeln stehenblieben, um dem musikalischen Geschehen nachzuspüren, erlebten fast ebenso intensiv die Pracht des Raums, die riesige Fensterfront und das Vergehen der Zeit, die diesen Ort funktionslos gemacht hatte.

Ulrich Ellers Installationen intendieren eine Reflexion unserer Wahrnehmung. Dabei nutzt er die Technik gerne, um ungewöhnliche Effek-

te zu erzeugen. So hat er seinen *Hörstein* (1995), einen großen, in freier Natur platzierten Findling, mit einem eigenen Klang ausgestattet. Beim Nähertreten entdeckt man einen horizontal verlaufenden Schnitt – im Innern des Steins ist die Audiotechnik verborgen. Das Phänomen lässt sich also technisch durchaus erklären, dennoch bleibt das Ineins von Kunst, Natur und Technik mitten in einer Heidelandschaft rätselhaft: Der konsequente Verzicht auf einfache Antworten erzeugt magische Effekte.

Mit der Ablösung von der Konzertsituation entstanden neue audiovisuelle Versionen der Klangkunst, die dem Kino eine Vielzahl unterschiedlicher Konstellationen aus Licht und Klang hinzufügen. Tilman Küntzel *Neophone Rauminszenierung* (Städtische Galerie im Buntentor, Bremen 2001) entgeht der Gefahr bloßer Virtuosität und sich abnutzender Effekte, indem er Licht und Klang direkt miteinander koppelte und diese Beziehung selbst zum Thema seiner Inszenierung machte. Die Geräusche werden von dem dramatisch flackernden Licht der im ganzen Raum verteilten Neonröhren begleitet – das Geschehen scheint kein Ende zu nehmen, immer wieder beginnt der Prozess des Aufleuchtens von neuem, die dabei entstehenden Geräusche sind so präpariert, dass sie, obwohl nur wenig verstärkt, eine eigene akustische Dimension bilden. Geräusche und Licht werden so zu einem Bild für die Betriebsamkeit moderner Technik, die keine Ruhe aufkommen lässt und jede Orientierung verhindert.

Das von Christina Kubisch in vielen Installationen verwendete UV-Licht hat nicht nur atmosphärische Wirkung, es verwandelt Klangquellen in mysteriöse Objekte. Bei der im Rohbau eines Parkdecks präsentierten Installation *KlangLichtFlußQuelle* (Potsdamer Platz, Berlin 1999) wickelte Kubisch die zur Klangübertragung dienenden Kabel um die vierzig im Raum verteilten Säulen. UV-Licht und phosphoreszierende Farbe ließen die Kabel in Neonfarbe leuchten – man konnte meinen, in einem von der Pop-Art inspirierten Gemälde herumzulaufen, das den Charakter eines in den Raum projizierten Ohrenkinos hatte: Bei den optisch betonten Säulen des Parkdecks befanden sich auch die Klangquellen der Installation. Je nachdem, welchen Weg zwischen den Säulen der einzelne einschlug, nahm das Kino für die Ohren einen anderen Verlauf.

Im Theater schließlich finden sich Effekte des Magischen heute gerade dort, wo mit den Resten alter Dramen, Opern oder Mythen gespielt wird. Der Österreicher Georg Nussbauer, der neben Joseph Beuys auch Wiener Ak-

tionisten wie Rudolf Schwarzkogler und Günter Brus zu seinen Vorbildern zählt, gruppiert in seinen Operninstallationen Versatzstücke alter Mythen oder – wie in der jüngst in Brezgenz präsentierten Konzertsituation *Lawine, Wald und Stubenmusi* (2009) – alltäglicher Lebenssituationen. Die häufig in diese Ensembles platzierten Vibratoren wecken Erinnerungen an Tabubrüche, wie sie früher in den Künsten gang und gäbe waren. Nussbauer schätzt sie aber vor allem wegen ihrer musikalischen Qualität, ihrem Vibrieren.

Auch sonst bedient sich Nussbauers Musik gerne der Formen unmittelbarer Übertragung, denen der metaphorische Gestus abhanden gekommen zu sein scheint, etwa wenn in dem Marsch *Winter 42/43* zwei kleine Plastikpanzer genau so oft über das Fell einer Trommel fahren, wie in der Schlacht um Stalingrad insgesamt Panzer im Einsatz waren. Diese absurde Übertragung – die genaue Anzahl Panzer war, sagt Nussbauer, nicht eindeutig eruiert – trägt dazu bei, dass die Spielzeugpanzer wieder als Versionen realer Panzer erlebt werden können. Mit seinem Verzicht auf das eigentliche dramatische Geschehen erzeugt Nussbauer einen Raum, in dem diese Objekte ihre Fremdheit und ihren provozierenden Charakter entfalten können. Das Magische resultiert bei Nussbauer aus dem Verzicht auf den narrativen Kontext. Auf diese Weise entstehen ungewöhnliche, oft auch fragile Konstellationen, deren innerer Zusammenhang manchmal nur für Momente erfahrbar wird. Auch hier bilden ungelöste, vielleicht sogar unlösbare Rätsel einen konstitutiven Bestandteil des Magischen.

Magische Effekte der Technik

Die modernen Audiotechniken führen zu einer grundlegenden Veränderung der musikalischen Rezeptionssituation: Hören und Sehen, die im Konzert, unauflöslich ineinander verschränkt, die eigentliche Basis der musikalischen Rezeption bildeten, scheinen mit einem Mal rigoros voneinander geschieden. Konzertformen, die, wie etwa das Tonbandkonzert, ganz ohne Bezug auf performative und damit auch visuelle Elemente auskommen, haben sich deshalb bis heute nicht durchsetzen können. Folgenreicher ist jedoch ein anderer Effekt musikalischer Techniknutzung auf das Rezeptionsverhalten, nämlich die Tendenz, dem abstrakten Charakter der synthetischen Klanggenerierung einen magischen Aspekt zuzuschreiben, so, als könne die Magie den Mangel an Anschaulichkeit kompensieren. Diese erste, ganz unwillkürlich erfolgende Reaktion wird meist fast unmittelbar

von dem Bemühen abgelöst, dem verborgenen, unsinnlichen Geschehen auf die Spur zu kommen und seine technischen Voraussetzungen wenigstens im Nachhinein zu begreifen – gerade der Klangkunst, die ja häufig auf Audiotechnik angewiesen ist, hat dies ein ganzes Feld an Möglichkeiten eröffnet, um den lustvollen, spielerischen Umgang mit moderner Technik zur Erkundung unserer modernen Lebenswelt zu nutzen. ■

unter strom **wie** Berlin **es ihr** **2010 gefällt**

internationales musikerinnenfestival

präsentiert elektronische Werke internationaler Komponistinnen von 1938 bis heute: Musik für Lautsprecher, für Zuspieldband und Instrumente/Stimme. Der Bogen spannt sich von den Pionierinnen der elektronischen Musik zu den modernen Digital Ladies der Popmusik und der Klang-Installationskunst.

13 + 14. März 2010 Pfefferberg
Pionierinnen der elektronischen Musik, 20:00h

19 + 20. März 2010 Maria am Ostbahnhof
Digital Ladies, 20:30h

13.03.

Johanna Magdalena Beyer

[1888 Leipzig – 1944 New York]

Daphne Oram UK [1925 – 2003]

Delia Derbyshire UK [1937 – 2001]

Beatriz Ferreyra Argentinien/Frankreich

Christina Kubisch Berlin

Pauline Oliveros USA

14.03.

Laura Gallati / Franziska Welti Berlin / Luzern

Pamela Z USA

Joëlle Léandre & Maja Ratkje

Frankreich / Norwegen

Laetitia Sonami Frankreich / USA

19.03.

Mädchenzimmer, Cobra Killer, Angie Reed,
DominaDea Spezial

20.03.

IO Casino, Mico, Gudrun Gut & AGF

Pfefferberg, Haus 13, Schönhauser Allee 176, 10119 Berlin
U2 Senefelderplatz / N2

Maria am Ostbahnhof, An der Schillingbrücke, 10243 Berlin
S-Bahn Ostbahnhof

Mehr Infos unter www.wieesihrgfaellt.de

Karten über www.hekticket.de [zuzügl. Gebühr]
und an der Abendkasse

Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds,
das Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats
und die Initiative Neue Musik Berlin



in m

*die tageszeitung

spex



Deutschlandfunk

Byte^{FM}