

Musik als »gebrochene Magie«

Überlegungen zu einem kunsttheoretischen Begriff
Helmut Lachenmanns

2 Ebd., S. 98.

1 Helmut Lachenmann, »East meets West? – West eats Meat ... oder das Crescendo des Bolero. Materialien, Notizen und Gedankenspiele«, in: *Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006 (Darmstädter Diskurse, Bd. 2)*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 84–98.

Als Helmut Lachenmann 1992 erstmals Kunst »als reflektierte, vom Geist beherrschte Magie« definierte, war noch nicht abzusehen, dass der Begriff der »Magie« anderthalb Jahrzehnte später einmal zu einer zentralen Kategorie seines Denkens über Musik und Komponieren werden würde. 2008, in einem Text,¹ der auf einen Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik zwei Jahre zuvor zurückgeht, erscheinen die magischen Wirkungen musikalischer Klänge als Widerpart jenes reflexiven, kritischen und das heisst: rationalen Moments von Kunst, das für ihn seit der Entstehung des modernen (abendländischen) Kunstbegriffs deren Inbegriff ausmacht: »Das ›Magische‹«, heisst es in dem genannten Text, »– gewiss ein provisorisch herangezogener Begriff, und ich bin außerstande, diesem Phänomen definitorisch in jeder Hinsicht gerecht zu werden – wäre in solchen Zusammenhängen [in jenen der Kunst] das kollektiv uns Bannende und insoweit Verbindende, das unsere Individualität Aufhebende, auch das erkennende, gar das kritische Denkvermögen außer Kraft Setzende, etwas polemischer ausgedrückt: das kollektiv Unwiderstehliche, gar Gleichschaltende

in Bezug auf eine Erfahrung, die wir als uns beherrschende, quasi irrationale Macht über uns registrieren, erleben. In allen Kulturen, einschließlich der unsrigen gegenwärtigen, hatte und hat Musik solch magischen Aspekt, ursprünglich im Zusammenhang mit der Anbetung, Huldigung, Beschwörung von Göttern, Dämonen, Naturgewalten.«² Damit jenes kritische Moment von Kunst im vollen Verstande des Begriffs nicht gefährdet oder unterlaufen wird, gilt es, diese »irrationale Macht«, die das Denkvermögen der Hörer außer Kraft setzt, mittels struktureller kompositorischer Verfahren zu »brechen«, um damit eine neue Unmittelbarkeit der Erfahrung zu ermöglichen.

Für einen äußerst reflektierten Komponisten wie Lachenmann mag die Attraktivität des Magie-Begriffs auf den ersten Blick vielleicht erstaunlich scheinen. Fragt man aber danach, was dieser für ihn zu leisten imstande ist, so wird schnell klar, warum er an eine prominente Stelle in seinem Denken rücken konnte. Der Begriff gestattet nämlich nicht nur, ein wahrnehmungspsychologisches Phänomen, mit dem er sich als Komponist ständig und unausweichlich konfrontiert sieht und auseinandersetzen muss, prägnant zu bezeichnen. Er erlaubt ihm auch, seinen Kunstbegriff zu schärfen und gegen Vereinnahmungen von anderer Seite zu verteidigen, indem er das eigene Komponieren in eine gesellschaftskritische und zugleich in eine kulturgeschichtliche und kulturgeographische Perspektive rückt, deren Fluchtpunkt das menschliche Wahrnehmungsvermögen bildet.

Die frühesten Belegstellen des Begriffsgebrauchs bei Lachenmann – etwa: man habe es bei vorbarocker Musik mit dem »Übergang

Foto-Essay *Künstliche Zeit*,
Arne Reinhardt, Foto 1



Editorial

Keine andere Kunst scheint für magische Wirkungen so prädestiniert zu sein wie die ungegenständliche, widerstandslos ins Innere des Menschen dringende Musik. Und obwohl der neuen Musik nach wie vor der schlechte Ruf anhaftet, sie sei rational, unsinnlich und konstruiert, hat sich gerade die Moderne jene magischen Wirkungen schon längst wieder zu nutze gemacht. Man denke nur an Iannis Xenakis *Persephassa* (1969) für sechs das Publikum in ihre Mitte nehmende Schlagzeuger oder an La Monte Youngs *Dream House* mit der Lichtinstallation von Marian Zazeela, das er 1962 als Konzept formulierte. Beide Werke reißen bereits den wesentlichen Widerspruch des Magischen in der Moderne auf: Will es – kopflos – vereinnahmen oder kann es unsere Sinne für wache, neue Erfahrungen öffnen?

Helmut Lachenmann reflektiert in seinem Denken und Schaffen diesen Widerspruch als »Brechung von Magie« und führt damit einen zentralen Terminus ein, mit dessen Diskussion Ulrich Mosch dieses Heft eröffnet. Ungeachtet des darin verankerten Antagonismus machen besonders die Aufsätze von Sabine Sanio, Björn Gottstein, Gerhard Uebele und Claudia Tittel deutlich: Die Wiederentdeckung magischer Elemente in der musikalischen Moderne hat inzwischen vielerlei Facetten und Motivationen. Es scheint, als ob Magie ein Mittel ist, um die mit der Avantgarde verloren geglaubte Sinnlichkeit auf zeitgenössische Weise wieder in Kraft zu setzen.

Der durch die Förderung der Siemens Musikstiftung nun leider zum letzten Mal mögliche Fo-tosessay von Arne Reinhardt *Künstliche Zeit* führt in fotografische Welten magischen Gestaltens. Zugleich schlägt er mit seinen Motiven aus den norwegischen Wäldern eine Brücke zu den norwegischen Komponisten Ole-Henrik Moe (Ute Schalz-Laurenze) und Øyvind Torvund (Björn Gottstein). Auch diesmal wieder laden wir Sie dazu ein, über das Thema *Magie* in der zeitgenössischen Musik in unserem Internet-Forum (<http://forum.positionen.net>) zu diskutieren. (Gisela Nauck)

3 Helmut Lachenmann, »Gedanken zur Musik des Vorbarock«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 341.

4 Lukács' *Ästhetik* war 1972 auch in einer vierbändigen, gekürzten Taschenbuchausgabe erschienen; vgl. Martin Kalten-ecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris 2001, S. 106.

5 Vgl. Georg Lukács, *Ästhetik in vier Teilen. Erster Teil, Neu-wied/Berlin: Luchterhand 1972*, insbesondere das Kapitel »Magie und Mimesis«, S. 190.

6 Helmut Lachenmann, »East meets West?« (s. Anm. 1), S. 94; vgl. auch Helmut Lachenmann, »Philosophy of Composition: Is there such a Thing«, in: *Identity and Difference. Essays on Music, Language and Time (Collected Writings of the Orpheus Institute, Bd. 5)*, Leuven: Leuven University Press 2004, S. 56.

7 »Organisierte und gebrochene Magie«, Helmut Lachenmann im Gespräch mit Jürg Stenzl, in: *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*, hrsg. von Wolfgang Storch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 154.

8 »Dies schließt also das Moment des Magischen nicht nur nicht aus, sondern setzt notwendig dessen Evokation voraus.« (Helmut Lachenmann, »East meets West?« [s. Anm. 1], S. 94); vgl. auch »Organisierte und gebrochene Magie«, Helmut Lachenmann im Gespräch mit Jürg Stenzl (s. Anm. 7), S. 154.

von magischer zu vernunftdurchdrungener Erfahrung³ zu tun – lassen noch den Zusammenhang erkennen, aus dem der Begriff entlehnt ist: Georg Lukács' *Ästhetik*, die Lachenmann, wie Bezugnahmen bis in jüngste Zeit belegen, intensiv gelesen hat.⁴ Lukács zufolge differenziert sich, was im magischen Zeitalter unauflösbar miteinander verquickt war, in der kulturgeschichtlichen Moderne in Kunst und Wissenschaft.⁵ Aus Lachenmanns Perspektive hat sich das Moment des Magischen allerdings nie ganz verloren. Gerade im kulturindustriellen Gebrauch von Musik und Klang spielt es eine zentrale Rolle, weithin aber auch im Komponieren unserer Zeit. Hier dürfte das entscheidende Motiv der Übernahme des Begriffs liegen: die Erkenntnis, dass die Macht der Töne oder Klänge vielfach bis heute ungebrochen ist. Die frühere kulturhistorische Stufe wäre demnach nicht ganz überwunden, ständig droht die Gefahr eines Rückfalls, der Regression.

Lachenmanns Definition von Kunst – ganz gleich, ob als »über die Sinnesorgane, d.h. ästhetisch vermittelte, im Namen des sich erkennenden Geistes beschworene und zugleich geistvoll gebrochene Magie«⁶ oder in bewusster Abbeviatur einfach als »gebrochene Magie«⁷ – setzt notwendig, darauf hat er selbst verschiedentlich hingewiesen, die Existenz von Magie voraus.⁸ Daher stellt sich zunächst die Frage, woher die »magischen Wirkungen« des Klanges überhaupt rühren? Beruht die Klangmagie auf unveränderlichen Eigenschaften be-

stimmter Klänge oder auf bestimmten Formen zeitlicher Artikulation, auf einem »natürlichen Fundament« also? Oder ist sie eher in sedimentierten Erfahrungen aufgrund einer bestimmten Praxis des Gebrauchs von Klängen fundiert, das heisst in einem sich kaum oder allenfalls langsam wandelnden Erfahrungsraum, in einer bestimmten Lebenswelt, welche die Wahrnehmung der Menschen prägt? Oder spielen beide Momente in unterschiedlichem Maße eine Rolle? Oder ist sie vielleicht ein Stück weit auch im Aufführungsakt der Interpretation, der »Klangmagier«, zu suchen? Ganz gleich, ob man, was die Quellen von Magie betrifft, eher der substantialistischen Position (begründet in unveränderlichen Eigenschaften der Klänge) oder der konventionalistischen Position (begründet in deren Gebrauch) zuneigt, fest steht: Die Klangmagie mittels kompositorischer Verfahren dauerhaft brechen wollen kann nur, wer davon ausgeht, sie beruhe auf einem stabilen oder wenigstens relativ beständigen Fundament und sei nicht allein wechselnd situativen und damit zufälligen Ursprungs.

Quellen von Klangmagie

Was die Quellen von Magie betrifft, lässt sich aus Lachenmanns eigenen verstreuten Äußerungen kein eindeutiges Bild gewinnen: Verschiedene Beispiele, die er in diesem Zusammenhang anführt, scheinen nahezulegen, dass er zu einer substantialistischen Position neigt. 3

Foto-Essay: Künstliche Zeit

Vor ihnen wird gebetet, manchmal machen sie verliebt und sind sogar heilsam. Jeder Mensch hat seine eigenen Bilder, die er pflegt oder die ihn plagen. Meist sollen Bilder etwas bestimmtes darstellen, einem bestimmten Ziel dienen. Manchmal jedoch scheint sich das Motiv auf dem Bildmedium selbst neu zu erfinden. So geschah es in diesem Foto-Essay. Mein Vorhaben war es, die Natur abzubilden, doch als ich auf meinem Display jene Bewegungen und Gesten der sonst fest stehenden Bäume sah, war mir, als wollen die Pflanzen zu mir sprechen. Warum sie dazu meine Kamera benutzten, kann ich nicht sagen. Aber sind Bilder nicht immer die Mittler zwischen Materie und dem Geistigen? Nur wenn es tatsächlich so ist, wie ich empfand, würde es ja auch bedeuten, dass den Pflanzen so etwas wie Geistigkeit anhaften muss, sonst hätten sie sich ja nicht meiner Kamera bedienen können. Sollte dem so sein, ist es um so erstaunlicher, da im allgemeinen angenommen wird, die Bäume würden im Winter schlafen. Möglicherweise schlafen sie ja auch aber ihre »Geister« eben nicht. Die haben bis zum Frühling nichts rechtes zu tun und vertreiben sich damit die Zeit, auf Displays der Fotoapparate zu erscheinen.

Arne Reinhardt

9 Helmut Lachenmann, »Musik als existentielle Erfahrung«, Gespräch mit Ulrich Mosch, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 3), S. 214.

10 »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns«, Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann, Christian Utz und Clemens Gadenstätter, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (Musik.Theorien der Gegenwart, Bd. 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken 2008, S. 16.

11 Helmut Lachenmann, »East meets West« (s. Anm. 1), S. 95.

12 Helmut Lachenmann, »Fragen – Antworten«, Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 3), S. 198.

13 Vgl. ebd., S. 194.

4 So stellte er einmal geschätzhalber fest: »Der Ton vermittelt auch heute die alte magische Erfahrung einer periodischen Schwingung, das heisst einer kollektiv erfahrbaren Kraft.«⁹ Und an anderem Ort jüngst: »Was kompositorisch geschieht, ist vor allem anderen das Spiel mit einem magischen Medium, das uns allen längst vertraut ist: mit dem Ton als konstanter Schwingung.«¹⁰ An nochmals anderer Stelle sprach er, was den Zeitaspekt von Musik betrifft, von der »Repetition« – will heißen, einer auf einem regelmäßigen Puls basierenden Rhythmik – als »dem elementarsten, billigsten Phänomen des Magischen.«¹¹ Jedoch: Auch in bezug auf eigene Musik und insbesondere auf Werke der von ihm selbst so genannten *Musique concrète instrumentale*, deren klangliche Beschaffenheit völlig anderer Art ist, spricht Lachenmann gelegentlich von Magie. So sagte er einmal über sein erstes, 1971/72 entstandene Streichquartett *Gran torso*, es sei keine Frage, dass bei der Aufführung »bei aller empfundenen Rationalität doch wieder magische Prozesse mitwirken.«¹² Magie kann demnach nicht allein von periodischen Schwingun-

gen oder einer auf einem regelmäßigen Puls beruhenden Rhythmik ausgehen, wobei hier einmal dahingestellt bleibe, ob sie tatsächlich auf natürlicher Basis beruht oder auf etwas, was uns durch Gebrauch seit urdenklichen Zeiten als zweite Natur erscheint. Sie kann anscheinend auch von aperiodischen Schwingungen ausgehen, wie sie stark geräuschhaltige Klänge oder Geräusche auszeichnen, oder von einer aperiodischen Rhythmik, etwa auf additiver Basis.

Will man Lachenmann nicht gegen sich selbst ausspielen oder einen eigentlichen Gebrauch des Begriffs von einem uneigentlichen abheben, so muss man annehmen, dass es verschiedene Quellen von Magie gibt. Gerade angesichts der Wirkung von Stücken wie *Gran torso* oder *Dal niente* für einen Solo-Klarinettenisten (1970) wäre daher zu fragen: Gibt es Klänge oder Musik beziehungsweise Klangkunst, die gegen magischen Gebrauch gefeit sind? Kann es so etwas überhaupt geben? Zeigen sich nicht auch bei solchen Werken Facetten von Magie, wenn auch andere? Hat nicht auch in *Pression* für einen Cellisten (1969) der lange, mindestens sechzig Sekunden dauernde Pressklang – das Gegenstück zum später im Stück erscheinenden, langen »philharmonischen« *des* – mit seiner dichten, changierenden Klangtextur seine ganz eigene Magie? Und gerät nicht auch diese Musik, wenn sie im Konzert aufgeführt wird, unweigerlich in den Sog des Auführungsrituals mit seinen magischen Momenten? Wenn dem so wäre, dann wäre die Frage nach den Quellen allein mit einem Verweis auf jenes »natürliche Fundament«, von dem oben die Rede war, nicht oder jedenfalls nicht zureichend beantwortet. Sie stellte sich vielmehr neu. Neben der Klangbeschaffenheit müsste man auch die Klangerfahrungen der Hörer und die sozial vermittelte, ritualisierte Form der Konzertdarbietung als Quellen annehmen, aus denen sich magische Wirkungen speisen.

Wahrnehmung als erfahrungsabhängiges Vermögen

Lachenmann zufolge geht es, was sein Schaffen seit der *Musique concrète instrumentale* betrifft, bei der kompositorischen Arbeit nicht primär um neue Klänge, sondern um ein neues Hören.¹³ Wie seine Bemerkung, das musikalische Material sei in den Ohren der Hörer verankert in Form sedimentierter Erfahrung, erkennen lässt, geht er dabei aus von einer Vorstellung von Wahrnehmung nicht als einem Apparat mit fixen Eigenschaften, sondern als einem dynamischen Vermögen, das sich mit jeder Erfahrung wandelt und damit

grundsätzlich auch veränderbar ist. Kehrseite der Veränderbarkeit der Wahrnehmung ist allerdings dessen Beharrungsvermögen aufgrund kumulierter Sedimente früherer Erfahrungen. Die Absicht, die in der Veränderbarkeit liegenden, emanzipatorischen Potentiale fruchtbar machen zu wollen, sieht sich daher immer mit dem Trägheitsmoment des bereits Sedimentierten konfrontiert. Und das ist in unserer klang- und musiküberschwemten Zeit eher im Wachsen als im Schwinden begriffen.

Fasst man das Hören als ein dynamisches, erfahrungsgesättigtes Vermögen auf, dann vollzieht sich jedes Hören zwangsläufig vor einem mehr oder weniger komplexen Erfahrungshintergrund. Und dieser umfasst nicht nur musikalische Erfahrungen, zu denen auch »magische« wie das Sich-Einschwingen auf einen regelmäßigen Rhythmus oder auf einen bestimmten Klang gehören. Er umfasst auch allgemein akustische, visuelle und haptische Erfahrungen aus der alltäglichen Lebenswelt, wie sie sich – übertragen in die musikalische Sphäre – in Metaphern der Klangbeschreibung wie Rauheit oder Glätte, Dichte, Transparenz, Schärfe oder Weichheit des Klangs spiegeln. Dasselbe gilt für Strategien der Wahrnehmung, was klangliche Zeitgegenstände angeht, etwa komplexe, mehrschichtige oder von abrupten Wechseln durchzogene Verläufe oder diskontinuierliche Prozesse. Die akustische Welt, in der wir leben und uns alltäglich zurechtfinden müssen, ist inzwischen dermaßen komplex geworden, dass wir zwangsläufig Strategien zu deren Bewältigung entwickeln, um uns in ihr nicht zu verlieren. Aus Erfahrung sind wir damit bestens gerüstet nicht nur für die Wahrnehmung von Musik als »realistischem Klangprozess«¹⁴ oder auch des »Klangs als Nachricht seiner Hervorbringung«, wie sie die *Musique concrète instrumentale* Lachenmann zufolge darstellt,¹⁵ sondern auch für jede andere komplexe Musik.

Dass Wahrnehmung immer schon erfahrungsgesättigt ist, bedeutet zum einen: Dass der Geist die Magie beherrsche oder breche, kann nicht heißen, sie unterdrücken, abschaffen¹⁶ oder gar auslöschen zu wollen. Da sie im Menschen verankert ist, kann der Komponist genausowenig über sie verfügen wie über die den Klängen aus vergangenem Gebrauch anhaftenden Bedeutungen. Und es bedeutet zum anderen: Jeder Klang, sei er auch bislang von musikalischem Gebrauch unberührt, gerät, sobald er musikalisch verwendet wird, unweigerlich in ein Feld und damit in den Bann von Assoziationen, die auch aus der vorrangig von zahllosen technischen Geräuschen geprägten Alltagswelt herrühren, also nicht nur musikalischer Natur sind. Unbe-

rührt sind diese Klänge nur in *musikalischer* Hinsicht. Selbst wenn sie ganz neu und bisher noch nie gehört sein sollten, rufen sie vielleicht Erinnerungen an ähnliche Klänge aus anderen, nicht-musikalischen oder nicht-ästhetischen Sphären auf, und nicht selten sind dies negative Besetzungen.

Geht man davon aus, dass auch sedimentierte Erfahrung Quelle magischer Wirkungen sein kann und dass alle Klänge auf irgendeine Weise mit Spuren der Erfahrung besetzt sind oder daran erinnern, so ist letztlich kein Klang und damit keine Klangkunst oder Musik vor magischen Wirkungen gefeit. Das heisst: Die durch den strukturellen Zugriff gebrochene oder neutralisierte Magie wird lediglich durch eine andere ersetzt. Oder anders ausgedrückt: Wer die eine Form von Magie in Schach zu halten versucht, wird damit anderer Magie Raum geben. Das schliesst natürlich nicht aus, dass es bestimmte Klangtypen oder rhythmische und zeitliche Artikulationsformen gibt, die eher magisch zu wirken vermögen als andere und bei den Hörern aufgrund von Erfahrungen entsprechend »besetzt« sind, oder umgekehrt, dass es solche gibt, die weniger anfällig sind für eine magische Aufladung als andere.

Aufführungsritual als Quelle

Neben der Klangbeschaffenheit und dem Gebrauch, der von Klängen gemacht wird und den entsprechenden Erfahrungen auf Hörerseite kann auch das Aufführungsritual im Konzert Quelle von magischen Wirkungen sein. Sie entfalten sich nämlich auch dort, wo der Klang nicht mehr eine Funktion hat in einem Ritual, das der Beschwörung dient, sondern umgekehrt das Ritual, wie bei der Konzertdarbietung von Musik, in den Dienst der Präsentation von Klängen gestellt ist: vom Ort mit der in der Regel hell erleuchteten Bühne und dem abgedunkelten Saal bis hin zu den Musikern und dem Publikum zugewiesenen Rollen und deren entsprechendem, ritualisiertem Verhalten. Die ausführenden Künstler, jene, die dem Werk zum Klang verhelfen, werden zu Magiern, die den Hörer mit ihrem Tun in den Bann schlagen. Wenn auch in deutlich abgeschwächter Form trifft damit auf das Verhältnis Musiker/Hörer eine allgemeine Definition von Magie zu, wie man sie in Konversationslexika wie dem Brockhaus findet: Magie wird dort definiert als »Sammel-Bezeichnung für Praktiken (Handlungen, Worte, Umgang mit bestimmten Dingen), durch die der Mensch seinen eigenen Willen auf die Umwelt übertragen und das Tun, Wollen und Schicksal anderer Menschen bestimmen will, wobei er von der kausalen Verknüpfung zwischen

14 Helmut Lachenmann, »Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher« [1970], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 3), S. 147.

15 Ders., »Drei Werke im Rückblick«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 3), S. 403.

16 Ders., »Von verlorener Unschuld«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 3), S. 138.

Handeln und gewünschtem Erfolg ausgeht. Dieses der Magie zugrunde liegende magische Denken vertraut auf eine in den magischen Handlungen, Worten und Dingen enthaltene automatisch wirkende Kraft.«¹⁷ Instrumental-
spiel und Singen wären so gesehen magische
Praktiken, denen eine auf die Hörer unmittel-
bar wirkende Kraft innewohnt.

Magie und Brechung

In Helmut Lachenmanns Kunstbegriff, so, wie er ihn in den vergangenen beiden Jahrzehnten definitorisch gefasst hat, ist der strukturelle Eingriff, mit dem Magie gebannt oder gebrochen werden soll, ganz ins Zentrum gerückt. Brechung heisst in seinen Worten: »De-Konstruktion des Magischen durch quasi sezierenden Eingriff in dessen Selbstverständlichkeit als Vertrautes, insofern kollektiv Verbindendes, aber auch Lähmendes. Brechung bedeutet Eingriff in seine standardisierten, expressive Geborgenheit versprechenden und in diesem Sinne abrufbaren Funktionen durch wie auch immer rational abstufenden, das klingende in neues Licht rückenden Zusammenhang, zielt auf sinnlich vermittelte Bewusstmachung der Strukturhaftigkeit des Gewohnten, Selbstverständlichen und erinnert, gemahnt so an das, was wir als darin waltenden Willen spüren und ›Geist‹ nennen. Solche Brechung bedeutet radikalste, sich selbst erkennende Sensibilisierung der Sinne und des wahrnehmenden Denkens und Fühlens.«¹⁸

Kunst als gebrochene, vom Geist beherrschte Magie zu definieren heisst zwangsläufig: Diese Kunst zehrt auch von ihrem Widerpart. Lachenmann spielt damit, nutzt sie auf subversive und produktive Weise, so dass sie als ein wesentliches Moment seiner Kunst erscheint. Seine Kunstdefinition akzentuiert, bewusst verkürzend, allein diesen Aspekt. Die Wirksamkeit des künstlerischen Verfahrens der Brechung von Magie ist allerdings ebenso zwangsläufig gebunden an das, wovon sich diese Kunst abstoßen möchte: Haftete das magische Moment dem Klang allein aufgrund seiner Beschaffenheit an, so genügte es, um die Magie erfolgreich in Schach halten zu können, magisch wirksame von anderen, diesbezüglich nicht-wirksamen Klängen scheiden zu können. Geht man aber weiter und schreibt Magie wesentlich auch dem Gebrauch zu, der von den Klängen gemacht wird, beziehungsweise auf Hörerseite entsprechenden Erfahrungen, so ist diese unweigerlich zeitgebunden, da der Gebrauch wie auch die Erfahrungen der Hörer in einer dynamisch sich entwickelnden Gesellschaft wie der abendländischen sich ständig wandeln. Das heisst auch: Das Verfahren der

Brechung der Magie bezieht sich immer auf eine konkrete historische Situation. Aufgrund der Historizität dieser Magie ist ihre Brechung daher ebenso zeitgebunden und nur zeitlich begrenzt wirksam, immer in Gefahr, »stumpf« zu werden.

Es zeigt sich hier, dass eine solche, allein gegenstandsbezogene Kunstdefinition nicht nur (bewusst pointierend) stark verkürzt, sondern auch, da der Gebrauchsaspekt von Musik ausgeblendet ist, zu statisch gedacht ist. Das Verfahren der Brechung wird aber nicht nur durch eine mögliche Schwächung der magischen Kraft, sondern auch noch von einer zweiten Seite her unterminiert: Die mittels der Verfahren struktureller Brechung entstandene Musik bleibt nicht unberührt davon, dass sie in den Konzertbetrieb mit seinen Aufführungsritualen gerät, ein Betrieb, der sich aber der Verfügung des Komponisten weitgehend entzieht. Auch Lachenmanns Kunst ist vor Vereinnahmung nicht prinzipiell gefeit. Und daran schließt sich die Frage an: Könnten die ihr zuwachsenden magischen Wirkungen einmal soweit überhand nehmen, dass diese Musik oder ihre Klanglichkeit erneut der Brechung bedürfte? Dass sich Lachenmann dieser Gefahr bewusst ist, zeigt der Schluss des eingangs zitierten Darmstädter Vortrags, wo er davon spricht, Kunstwerke könnten durch ihre sich durchsetzende Präsenz im kulturellen Alltag »erneut Requisiten des Magischen« werden.¹⁹

Was aber passiert, wenn die Kraft des Widerparts, der »Magie«, nachlässt oder ganz schwindet, mit auf solcher Grundlage entstandenen Werken? Die Brechung wird sich als das entpuppen, was sie zuallererst ist: ein poetisches Verfahren. Wo die Magie ihre Kraft verloren hat, kann in der Rückschau dieser Aspekt zwar durchaus historisch verstehend eingeholt werden; die Brechung erscheint aber primär als extrem produktives Verfahren, das von einer bestimmten historischen Situation provoziert wurde, auf die eine produktive künstlerische Phantasie immer wieder neu antwortet. Das ästhetische Potential dieser Kunst liegt nicht in erster Linie in der Brechung, wie es die Definition suggeriert, sondern in den Produkten der freigesetzten schöpferischen Kräfte, nicht im Verfahren, sondern in den daraus hervorgegangenen ästhetischen Qualitäten. Das Werk darf nicht auf das Verfahren reduziert werden, die Stücke sind eben weit mehr als nur vom Geist beherrschte Magie, und das sichert ihre (Über-)Lebensfähigkeit auch in einer sich wandelnden Gesellschaft. Worin dieses Mehr besteht, wäre allerdings erst näher zu bestimmen. Die Frage der Magie ist ein nur temporär und im Abstand möglicherweise allein für die Werkgenese bedeutungsvoller Aspekt. ■

18 Helmut Lachenmann, »East meets West?« (s. Anm. 1), S. 96.

19 Ebd.