Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 98

Artikel: Komponierende Bastler, bastelnde Komponisten : warum Kagel beides nicht ist = Bricoleur - compositeur : pourquoi Kagel n'est aucun des deux

Autor: Weissberg, Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927731

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KOMPONIERENDE BASTLER, BASTELNDE KOMPONISTEN

VON DANIEL WEISSBERG

Warum Kagel beides nicht ist

Bricoleur – compositeur. *Pourquoi Kagel n'est aucun des deux*
Dans quelle mesure une focalisation sur les instruments expérimentaux permet-elle d'éclairer l'œuvre de Mauricio Kagel ? Risque-t-elle de déformer l'appréciation que l'on a d'une attitude compositionnelle, dont les produits prennent des formes très différentes ? Cette problématique est abordée au travers d'une comparaison de la relation entre instrumentation traditionnelle et production de sons expérimentaux dans l'œuvre du compositeur. L'analyse s'appuie sur *Acustica* (1968/70) et le *III. Streichquartett in vier Sätzen* (1986/87).

Mauricio Kagels *III. Streichquartett in vier Sätzen* (1986/87) machte auf mich schon beim ersten Hören einen besonderen Eindruck. Was diese Besonderheit ausmacht, hat sich mir, trotz der Einfachheit, alleine durch das Hören nicht erschlossen. Eine volkstümliche Melodie, welche in einem harmonisch, rhythmisch und klangfarblich verfremdeten Umfeld erklingt. Soweit eine mögliche höranalytische Beschreibung des Anfangs des ersten Satzes (siehe Abbildung 1).

Wir könnten nun genauer auf den Melodieverlauf oder denjenigen der Harmonik und Rhythmik eingehen, allenfalls darüber spekulieren, welcher Art die Verfremdung ist, die hier Volkstümlichkeit evoziert ohne wirklich volkstümlich zu sein. Wir hätten damit vieles benannt, das die Wirkung des Beispiels ausmacht. Das, was es besonders macht, wäre damit allerdings nicht erfasst. Und so bleibt die Frage der Besonderheit vorläufig offen, ebenso die Frage, was dieses Beispiel im Kontext experimenteller Klangerzeuger zu suchen hat.[1] Wir werden darauf zurück kommen.

Zunächst ein weiteres Beispiel. Es ist eine Szene aus *Acustica* (1968/70), das 1970 uraufgeführt wurde: Ein Interpret bemächtigt sich einer Gabel und entlockt damit einer Vinyl-Schallplatte Klänge (siehe Abbildung 2). Kagel hat in dem Kontext vom Umweg zu «höherer Subfidelität» gesprochen und damit auf das Schlagwort der High Fidelity der Schallplatten- und Geräteindustrie jener Zeit angespielt.

KLANGMEDIUM ALS OPFER

Eine Analyse dieses Vorgangs kommt nicht umhin nach anderen als nur den klanglichen Aspekten der Aktion zu fragen. Hier wird ein Medium, das der Schallplatte, in Szene gesetzt. Die Zinken der Gabel sind der Nadel, mit der Schallplatten üblicherweise abgespielt werden, zwar ähnlich. Um der Schallplatte die ihr eingravierten Klänge zu entlocken, eignen sie sich allerdings weniger. Es ist eher zu befürchten, dass die Schallplatte die Aktion nicht unbeschadet überstehen wird. Die Gabel wird zur Waffe, die Schallplatte zum Opfer. Die Schallplatte mag als Metapher für eine bürgerliche Kultur des Konservierens und Bewahrens von Bestehendem gelesen werden. Eine Deutung, die unter Berücksichtigung der Entstehungszeit von *Acustica*, zwischen 1968 und 1970, plausibel scheint, war doch die Schallplatte *der* Tonträger jener Zeit. Die Gabel hat in ihrer Funktion als Essbesteck ihre Herkunft in der europäischen Zivilisation. Sie steht für eine kultivierte Form der Nahrungsaufnahme. Die Besonderheit der europäischen Esskultur ist, dass sie, wie die chinesische, die Nahrung möglichst ohne direkte Berührung zum Mund führt, dies aber im Unterschied zur chinesischen mit Werkzeugen tut, welche den Charakter von Waffen haben, jenen ähnlich, mit denen das Tier, das so kultiviert zerlegt und zum Mund geführt wird, getötet wurde. Man mag die Beschreibung der Gabel als Waffe für eine Überinterpretation halten; in diesem Kontext aber wird sie, zumal für die Schallplatte, gefährlich.

In der Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen dieses Beispiels sind Aspekte wie die der Freude am Basteln und Erfinden von neuen Klangerzeugern eher nebensächlich. Zweifellos gab es bei Kagel eine kreative Neugierde und ein spielerisches Experimentieren mit selbst erfundenen Klangerzeugern. Im Resultat stand aber deren Ausdruckspotenzial und die musikalische Aussage im Vordergrund. Das Experimentieren und Basteln war eine Voraussetzung dafür, das Resultat war aber nie Ausdruck davon.

Das Beispiel aus *Acustica* zeigt exemplarisch, was Avantgarde bedeutet. Kagel wendet die Schallplatte zum Musikinstrument in einer Zeit, in der kaum jemand sonst auf die Idee gekommen wäre, diese als Medium zu thematisieren. Wenn man sich in jener Zeit mit der Schallplatte als Medium befasste, dann höchstens in Zusammenhang mit der Frage, wie man sie staubfrei hält und Kratzer vermeidet. Abgesehen davon beschäftigte man sich mit den Inhalten, die sie transportierte. Marshall McLuhans These scheint sich hier zu bestätigen, wonach es den Künstlern vorbehalten ist, das Wesen des Mediums selbst und nicht nur die Inhalte, welche dieses transportiert, zum Thema zu machen.

Es brauchte die Verdrängung der Schallplatte durch die CD, um einen breiteren Kreis von Musikern, die DJs, auf jene Idee zu bringen, die Kagel hier vorweg genommen hat. Nicht dass er hier zum ersten Scratcher der Musikgeschichte stilisiert werden soll, aber gescratcht wird in diesem Beispiel, und es tut auch noch richtig weh. Scratchen als etabliertes Stilmittel, wie wir es heute kennen, wird zum charakteristischen Sound, der die ursprüngliche aggressive Komponente allenfalls von ferne zitiert, ähnlich wie der Klang der verzerrten Gitarre, deren Verzerrung längst nicht mehr von der Überforderung eines Verstärkers herrührt, sondern aus einem handlichen Effektgerät stammt.

Bei Kagel ist das Scratchen kein Stilmittel, sondern eine musikalische Aussage.

1. Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den der Autor auf der wissenschaftlichen Tagung innerhalb des Basler Festivals *Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium* am 10. Februar 2007 in der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel gehalten hat; eine Tagungspublikation mit Beiträgen von Stefan Fricke, Matthias Kassel, Martin Kirnbauer, Michael Kunkel, Kerstin Neubarth, Martina Papiro, Matthias Rebstock und Daniel Weissberg sowie Podiumsgesprächen, einer Klangdokumentation der Festivalkonzerte und einem vollständigen Inventar der Kagelschen Klanggeber der Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung, Basel ist in Vorbereitung.

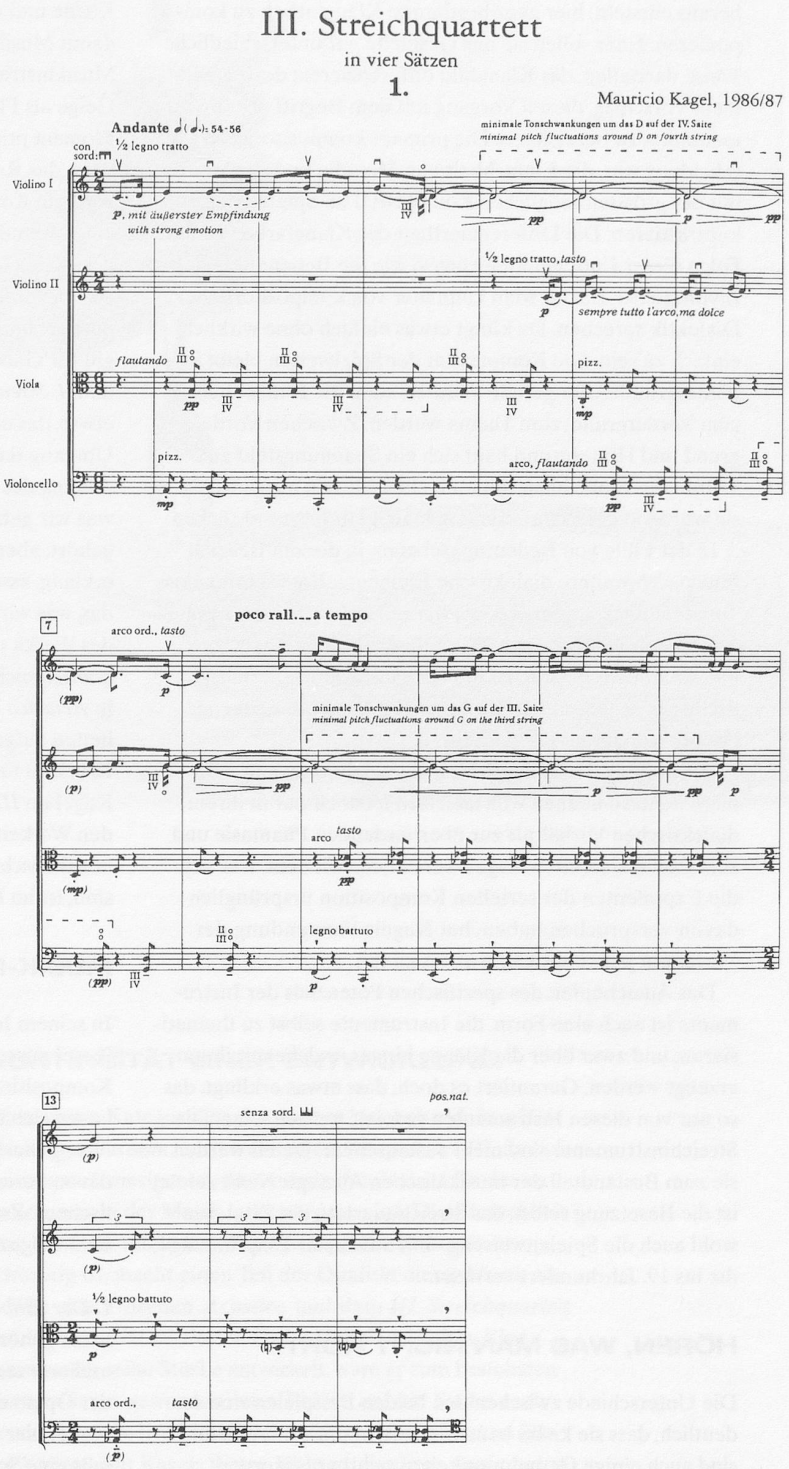

Abbildung 1

© HenryLitolff's Verlag

Stellen wir diesem Beispiel nun dasjenige des Streichquartetts gegenüber. Vordergründig betrachtet, muss es da im Schaffen von Kagel einen Bruch gegeben haben, denn sowohl *Acustica* als auch das *III. Streichquartett* sind in ihrer Zeit durchaus typisch für sein Schaffen. Was ist in der Zwischenzeit geschehen? Wo ist der Kagel der experimentellen Klangerzeuger und des Instrumentalen Theaters geblieben? Wie kommt er ausgerechnet zu einer so vergangenheitsbeladenen Gattung wie dem Streichquartett?

EINFACHHEIT ALS THEMA

Dazu müssen wir uns den Anfang des *III. Streichquartetts* noch einmal etwas genauer ansehen (Abbildung 1). Ganz so einfach, wie es beim ersten Hinhören scheint, ist das, was man zu hören bekommt, nicht. Was neben der vordergründigen Einfachheit auffällt, ist die äusserst differenzierte Notation der unterschiedlichen Stricharten, die unterschiedlichen Saiten, auf denen die gleichen Töne gespielt werden, die Unterscheidung verschiedener Arten von Pizzicato. Es ist eine sehr differenzierte Instrumentation, die hier wirksam wird. Der Begriff mag befremdlich sein, spielen doch immer dieselben Instrumente, dennoch scheint er mir die Sache am ehesten zu treffen. Die instabile Rhythmik erweist sich als Resultat präzise komponierter Verschiebungen. Hier wird Einfachheit evoziert, zum Thema gemacht. Für die Interpreten ist das alles andere als einfach.

Meine zugegebenermassen spekulative Behauptung ist, dass der Reichtum an unterschiedlichen Streicher-Klangfarben in diesem kurzen Ausschnitt nicht aus dem Bedürfnis

heraus entsteht, hier ganz bestimmte Klangfarben zu komponieren. Eher sollen sie das Gespielte auf unterschiedliche Weise darstellen, das Klangbild differenzieren; deswegen mein Vorschlag, diesen Vorgang mit dem Begriff der Instrumentation zu bezeichnen. Die primäre kompositorische Entscheidung war, die Einfachheit von Melodie und Begleitung mit der grössten möglichen Komplexität an Spielweisen zu kontrastieren. Die Differenziertheit der Klangfarben ist eine Folge dieser Entscheidung ebenso wie die Behandlung auf rhythmischer Ebene. Man kann hier von kompositorischer Dialektik sprechen. Da klingt etwas einfach ohne wirklich einfach zu sein. Die Komplexität der Spielweisen bleibt im Hintergrund. Aber gerade dadurch kann die Einfachheit zum Vordergrund, zum Thema werden. Zwischen Vordergrund und Hintergrund baut sich ein Spannungsfeld auf. Würde die Einfachheit mit einfachen Mitteln ausgedrückt, sie würde in der Wahrnehmung in den Hintergrund rücken.

In der Fülle von Bedeutungsebenen in diesem Beispiel finden sich weitere dialektische Elemente: Kagels tonikalose Tonalität evoziert einen tonal-harmonischen Kontext, ohne tonal-harmonisch zu sein. Wir haben es mit einer eigenen musikalischen Sprache zu tun, die gleichzeitig auf musikalische Sprachen und Traditionen verweist, auf denen sie basiert und die sie so thematisiert.

Auch die Anwendung serieller Verfahren, wenn man diese denn so nennen will, lässt sich letztlich nur in ihrem dialektischen Verhältnis zur überbordenden Phantasie und zum Einfallsreichtum Kagels verstehen. Mit dem, was sich die Exponenten der seriellen Komposition ursprünglich davon versprochen haben, hat Kagels Verwendung der Verfahren jedenfalls kaum etwas zu tun.

Das Ausschöpfen des spezifischen Potenzials der Instrumente ist auch eine Form, die Instrumente selbst zu thematisieren, und zwar über die Klänge hinaus, welche mit ihnen erzeugt werden. Garantiert es doch, dass etwas erklingt, das so nur von diesen Instrumenten gespielt werden kann. Die Streichinstrumente sind nicht austauschbar. Damit werden sie zum Bestandteil der musikalischen Aussage. Nicht zuletzt ist die Besetzung selbst, das Streichquartett, ein Zitat, wie wohl auch die Spielanweisung «mit äusserster Empfindung», die ins 19. Jahrhundert verweist.

HÖREN, WAS MAN NICHT HÖRT

Die Unterschiede zwischen den beiden Beispielen sind so deutlich, dass sie kaum benannt werden müssen. Allerdings sind auch einige Gemeinsamkeiten sichtbar geworden.

Beiden Beispielen kommt man analytisch kaum näher, indem man nur nach der Organisation von Tonhöhen und -dauern fragt. In beiden Beispielen steht die Musik für mehr als nur für sich selbst. Und bei der Frage, wofür die Musik denn sonst noch steht, wird es vielschichtig. Kagel hat Aussermusikalisches musikalisiert, etwa in den instrumentalen Theaterstücken. Aber genau dies tut er in den beiden Beispielen nicht. Auch die Beschreibung als Musik über Musik trifft den Kern der Sache nicht. Die Stücke mit experimentellen Klangerzeugern werden gern in die Nähe des Instrumentalen Theaters gerückt, dorthin gehören sie aber nur bedingt. Zwar wurde weder Schallplatte noch Gabel als Musikinstrument erfunden. Aussermusikalische Elemente sind sie deshalb aber nicht, oder nur bedingt. Auch Röhrenknochen und Pfeilbogen, aus denen unsere Blas- und Saiteninstrumente vermutlich hervorgegangen sind, waren zunächst keine musikalisch motivierten Erfindungen respektive Schöpfungen. Zwar hat Kagel die Gabel aus seiner Küche und nicht aus einem Musikgeschäft besorgt. Wenn damit Musik gemacht wird, ist sie dennoch primär Teil eines Musikinstruments, denn das Resultat ist Musik. Wenn eine Geige als Fleischklopfer missbraucht wird, ist sie in diesem Moment primär ein Küchenutensil und kein Musikinstrument, denn das Resultat ist ein flaches Schnitzel. In beiden Fällen wird ein Kontext thematisiert, indem die Gegenstände in einen fremden Kontext gestellt werden. Komponisten wissen, dass eine Geige auch in einem musikalischen Kontext mehr als nur die Töne liefert, die auf ihr gespielt werden. Sie transportiert immer auch den Kontext, dem sie entstammt. Das gilt für Gabel und Schallplatte genauso. Ob in *Acustica* oder im *III. Streichquartett*: für Kagel ist dieser Umstand nicht etwas, das er billigend in Kauf nimmt, der kompositorische Umgang damit gehört zum Wesen seines Schaffens. Im Anfang des *III. Streichquartetts* haben wir nicht nur gehört, was wir gehört haben, sondern auch das, was wir nicht gehört, aber allenfalls zu hören erwartet oder zu dem, was erklang, assoziiert haben. Auch in der Szene aus *Acustica* ist das, was wir von Schallplatten zu hören gewohnt sind, Teil des Werks, ohne dass es erklingt. Was Kagel im *III. Streichquartett* nicht mehr braucht, sind die äusseren Anzeichen, die in *Acustica* deutlich machen, dass hier tradierte Gewohnheiten aufgebrochen werden. Das hat aber nicht mit einem Bruch zu tun. Etwas überspitzt könnte man behaupten, dass Kagel im *III. Streichquartett* die Früchte erntet, die er mit den Werken für experimentelle Klangerzeuger gesät hat. Das musikalische Denken, aus dem heraus die Stücke entstanden sind, ist im Kern das gleiche geblieben.

MUSIK-KRITIK

In seinem Instrumentalen Theater und nicht nur dort hat Kagel aussermusikalische Elemente für die musikalische Komposition verfügbar gemacht. Etwas genauer betrachtet, lassen sich bei Kagel mindestens drei Kategorien der Erweiterung musikalischen Materials unterscheiden. Nur zwei davon beziehen sich auf den Einbezug von Aussermusikalischem. Zudem lassen sich die Kategorien nicht immer eindeutig zuordnen:

1. *Der Einbezug aussermusikalischer Elemente in die Musik.*
Dazu gehören gesprochene Texte, als Regieanweisung formulierte szenische Elemente etc., wie das unter anderem in der Oper seit langem existiert. Als Beispiel in Kagels Schaffen sei hier eine Szene aus *Repertoire* benannt, in der ebenfalls eine Schallplatte mit einer Gabel traktiert wird. Die Schallplatte wird hier vor das Gesicht des Akteurs gehalten. Was hier angedeutet und der Deutung anheim gestellt wird, ist ein Akt der Selbstverstümmelung. Wenn jemand, sei es auch nur metaphorisch, sein Gesicht zerkratzt, dann (und erst dann) ist das eine szenische und nicht nur eine musikalische Angelegenheit.

2. *Der musikalisch-kompositorische Umgang mit aussermusikalischem Material.*
Dazu gehört die Komposition von Sprache, wie wir sie in verschiedensten Werken wie *Phonophonie* (1963/64) oder später in *Die Erschöpfung der Welt* (1976/78) finden. Mit Verfahren, wie sie sonst für die Organisation von klanglichen Parametern angewendet werden, wird hier Sprache komponiert, respektive dekomponiert. Frühere Beispiele für diese Kategorie sind szenische Stücke wie *Sur scène* (1959/60). Hier werden szenische Charaktere über die exakte Komposition von Schrittrhythmen evoziert.

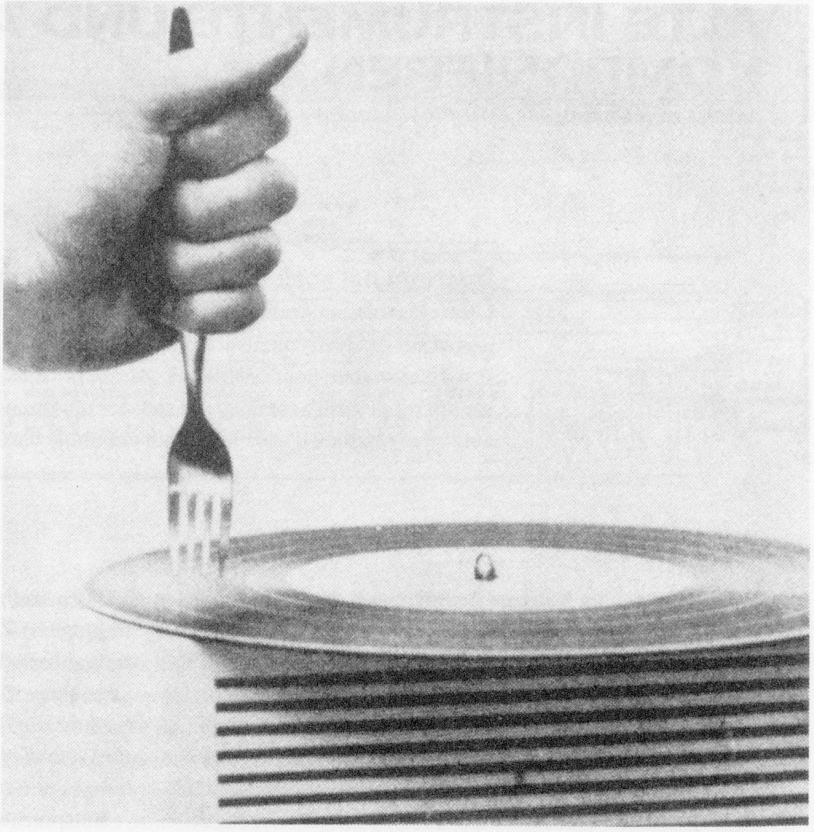

Abbildung 2:

Umweg zu «höherer Subfidelität»? Aus: Mauricio Kagel, «Acustica» (1968/70).

3. *Die Komposition und damit Konkretisierung abstrakter Begrifflichkeiten.*

Diese letzte Kategorie ist schwieriger fassbar als die ersten beiden, welche sich an Äusserlichkeiten festmachen lassen und deshalb lange Zeit als die bedeutendsten Leistungen in Kagels Schaffen angesehen wurden. Gleichzeitig ist sie insofern die bedeutendste, als sie diejenige Innovation des Kagelschen Komponierens beschreibt, welche eine genuin musikalische ist. Was Kagel im Beispiel aus *Acustica* komponiert, ist unter anderem Kritik. Kritik ist weder musikalisch noch aussermusikalisch, sondern ein abstrakter Begriff, der konkretisiert werden muss, um kommunizierbar zu werden. Diese Konkretisierung ist musikalisch genauso möglich wie sprachlich oder bildlich. Kagel äussert Kritik nicht durch den Einbezug von kritischen Texten in die Musik, wie es zu jener Zeit unter sich kritisch gebärdenden Komponisten durchaus üblich war. Er formuliert die Kritik musikalisch und das macht sie letztlich wirksamer, denn kritische Texte wurden vor allem von jenen zur Kenntnis genommen, die mit deren Inhalt ohnedies einverstanden waren. Musikalisch formulierte Kritik ist unmittelbar sinnlich erfahrbar. Gerade jene Kritiker, die solche Werke zu jener Zeit vehement ablehnten, zeigten in ihren gehässigen Zeitungsartikeln, dass sie in dieser Hinsicht die Werke sehr wohl verstanden hatten. Während sie bei anderen Komponisten die gesellschaftskritischen Texte vom Rest des Werks abtrennen und über die Musik schreiben konnten, blieb ihnen diese Möglichkeit bei Kagel verwehrt. Die Tatsache, dass das Kratzen mit einer Gabel auf einer Schallplatte (vor allem wenn man es nur aus der Partitur kennt) als szenischer Vorgang gelesen werden kann, verstellt den Blick respektive das Ohr für die musikalische Qualität der Aktion.

KONTINUITÄT EINER ENTWICKLUNG

Diese dritte Kategorie ist den beiden hier behandelten Beispielen gemeinsam, auch wenn es im Beispiel des *III. Streichquartetts* schwieriger ist, das verbale Äquivalent für das zu finden, was in der Musik konkretisiert wird. Die Einfachheit mag damit zu tun haben. Dass eine präzisere Annäherung schwierig ist, macht einen Teil der Qualität dieser Musik aus.

Was sich zwischen *Acustica* und dem *III. Streichquartett* geändert hat ist zweierlei. Hätte Kagel weiterhin Klangerzeuger für seine Stücke entwickelt, wäre er zum bastelnden Komponisten geworden, zum Tüftler auf der Suche nach neuen Klängen. Das hätte zwar zu interessanten Werken führen können, mit Kagels Wesen hätte es allerdings wenig zu tun.

Im *III. Streichquartett* zeigt sich, dass Kagel Mittel und Wege der Konkretisierung abstrakter Begrifflichkeiten gefunden hat, die sogar mit einer so traditionsbefrachteten Besetzung wie dem Streichquartett zu realisieren sind, ohne zum Beispiel die instrumentalen Erweiterungen als äussere Zeichen nutzen zu müssen, wie sie sich noch in den ersten beiden Streichquartetten finden.

Der äusserliche Bruch zwischen den Schaffensphasen der beiden Werke zeigt sich letztlich als Kontinuität einer Entwicklung. Für diese wurden die experimentellen Klangerzeuger irgendwann obsolet.

Die Werke mit selbst erfundenen Klangerzeugern sind in einem begrenzten Zeitraum entstanden. Kagel hat sich nie für experimentelle Klangerzeuger als solche interessiert, sondern für das, was er mit diesen und nur mit diesen zum Ausdruck bringen konnte. Es finden sich deshalb in diesen Werken wesentliche Aspekte eines musikalischen Denkens, dem Kagel in seinem ganzen Œuvre treu geblieben ist.