

Pia Steigerwald

»An Tasten«

Studien zur Klaviermusik
von Mauricio Kagel

**Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT**

Dieser Band erscheint als Band 15
in der Reihe *sinfonia*
Zugleich: Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München
© Pia Steigerwald
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2011
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung eines Fotos von Eberhard Aug,
Mauricio Kagel 1970

ISBN 978-3-936000-75-7

www.wolke-verlag.de

Inhalt

»An Tasten« – Kagels Komponieren für Klavier	9
I. Tendenzen der Klaviermusik im 20. Jahrhundert	15
1. Auflösung der traditionellen Tonalität	16
2. Das Klavier als mechanischer und perkussiver Klangkörper	20
2.1 Henry Cowells experimentelle Klavierwerke	21
2.2 John Cages »prepared piano«	26
3. Pluralität pianistischer und kompositorischer Kulturen nach 1945	32
3.1 Aktivitäten in Donaueschingen, Darmstadt und Köln	32
3.2 Zur Klaviermusik von Boulez, Stockhausen und Cage	36
II. Zur Musikästhetik Mauricio Kagels	47
1. Biografische Hintergründe: Kagels Jugend in Buenos Aires	47
2. Die Schwierigkeit der Kategorisierung Kagelscher Werke	48
3. Das Konzept des »Instrumentalen Theaters«	50
4. Kagel und die musikalischen Traditionen	52
5. Die (Re-)Materialisierung musikalischer Gedanken	54
III. Kompositionen für Klavier von Mauricio Kagel	59
1. Zum Status der Tasteninstrumente im Gesamtwerk	59
2. Die <i>Cuatro piezas para piano</i> (1954) als argentinisches Frühwerk	64
3. Kagels europäische Anfänge in Darmstadt und Köln ab 1957	72
3.1 Antiform und Klangexperiment: Kagels »Ästhetik des Übergangs«	74
3.2 Kagels musiktheoretische Reflexionen um 1960	77
3.2.1 »Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge« (1959)	79
3.2.2 »Translation – Rotation« (1960)	83
3.2.3 »Über Form in der Neuen Musik« (1966)	90
3.3 <i>Transición II</i> für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder (1958/59)	93
3.3.1 Form- und Strukturbildung: Translations- und Rotationsverfahren	100
3.3.2 Einblicke in den Kompositionsprozess	109
3.3.3 <i>Transición I</i> : verspäteter Vorläufer	127
3.4 <i>Metapiece (Mimetics)</i> für Klavier (1961)	131
3.4.1 Form- und Strukturbildung	135
3.4.2 Einblicke in den Kompositionsprozess	149
3.4.3 Integration in <i>Sur scène</i> : das Eigene im Eigenen	152
3.4.4 Quellen zu <i>Sur scène</i> : eine aphoristische Nachlese	154
3.4.5 Klavierstudien im Umfeld von <i>Metapiece</i>	158

4.	Experimente mit Konventionellem ab den 1970er Jahren	163
4.1	Kagels Wege zu einer seriellen Musik mit tonalen Elementen	165
4.2	<i>MM 51</i> Ein Stück Filmmusik für Klavier (1976)	178
4.2.1	Werkkonzeption und Quellenlage	179
4.3	<i>An Tasten</i> Klavieretüde (1977)	191
4.3.1	Klavierübungen in <i>Soundtrack</i> als musikalisches Stilmittel	192
4.3.2	Werkkonzeption	198
4.3.3	Quellenlage	205
4.4	<i>Der Eid des Hippokrates</i> für Klavier zu drei Händen (1984)	207
4.4.1	Werkkonzeption	207
4.4.2	Quellenlage	210
4.5	<i>Ce-A-Ge-E</i> für Klavierklänge und Harmonizer (1987)	212
5.	Rückgriffe in den 1990er Jahren auf vergangene Tastenkulturen	215
5.1	<i>Passé composé – KlavierRhapsodie</i> (1992)	217
5.1.1	Form- und Strukturbildung	220
5.1.2	Einblicke in den Kompositionsprozess	233
5.2	<i>À deux mains – Impromptu</i> für Klavier (1995)	236
5.2.1	Form- und Strukturbildung	236
5.2.2	Einblicke in den Kompositionsprozess	242
5.3	<i>Impromptu II</i> für Klavier (1998)	250
IV.	Resümee	257
Anhang		261
	Gespräch der Verfasserin mit Mauricio Kagel am 21.11.2006	261
	Gespräch der Verfasserin mit Luk Vaes am 27.05.2007	273
	Gespräch der Verfasserin mit Paulo Alvares am 28.05.2007	282
	Karlheinz Stockhausen: Kommentare zu <i>Transición II</i>	289
	Verzeichnis der verwendeten Quellen und Literatur	309
	Abbildungen	316
	Personen- und Werkregister	319

Im Andenken an Edeltraud Steigerwald

Danksagung

Die vorliegende Studie entstand als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. phil. Wolfgang Rathert, der mich von Beginn an ermutigt, unterstützt und gefördert hat. Ohne die Möglichkeit, die zahlreich vorhandenen Quellen der Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung Basel auswerten zu können, wäre ein wesentlicher Teil der Arbeit nicht zustande gekommen. Stellvertretend für die Mitarbeiter möchte ich mich herzlich beim Kurator Matthias Kassel für die Bereitstellung des Materials und die anregenden Gespräche bedanken. Für die Übersetzung der von Mauricio Kagel in spanischer Sprache verfassten Skizzen sei Carlos Chanfón gedankt.

Nicht zu vergessen ist natürlich Mauricio Kagel selbst, der meinem Vorhaben immer offen gegenüberstand und sich großzügig meinen Fragen gestellt hat. Den Pianisten Luk Vaes und Paulo Alvares möchte ich für die inspirierenden Gespräche Dank sagen, ebenso Christoph Caskel für Hinweise zur Interpretation von *Transición II*.

Danken möchte ich des Weiteren der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, die es ermöglicht hat, den Originalvortrag von Karlheinz Stockhausen zu *Transición II*, den er innerhalb der Vortragsreihe »Musik und Graphik. Kommentare zu neuen Partituren« während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1959, gehalten hat, in der vorliegenden Arbeit vollständig abzdrukken, sowie Dr. Imke Misch für die Redigierung des Vortrags. Ebenfalls bedanken möchte ich mich beim Internationalen Musikinstitut Darmstadt für die Bereitstellung von Archivmaterial. Zu Dank verpflichtet bin ich Greg MacAyeal von der Northwestern University Music Library für die Freigabe der Briefe von John Cage und Mauricio Kagel sowie Prof. Dr. Werner Klüppelholz und Marita Emigholz (MDR Bremen), die Materialien zur Verfügung gestellt haben. Für kritische Lektüre danke ich Josef Anton Riedl, ebenso Prof. Holmrike Oesterhelt und Dr. Lucie Wohlgenannt, für transkriptionstechnische Unterstützung Alexander Heinzl und Johannes Schott, für Korrekturlesen Angelika Gröger.

Herzlich danke ich Frank, der mich in den letzten Jahren in einer Weise begleitet hat, wie ich sie mir schöner nicht hätte vorstellen können. Schließlich möchte ich von Herzen meinen Eltern Anita und Bernhard und meiner Schwester Miriam danken, für ihr Vertrauen und ihre immerwährende Unterstützung.

»An Tasten« – Kagels Komponieren für Klavier

»Ein Pianist (Sohn = stumme Rolle) übt fast unaufhörlich Klavier«, so Mauricio Kagels Anweisung im Originalmanuskript seines Hörspiels *Soundtrack*.¹ Während der Sohn sich im Nebenzimmer unüberhörbar mit Klavieretüden abmüht – für die Ursendung übernahm Kagel selbst diese Rolle –, sitzt der Rest der Familie im Wohnzimmer und sieht sich davon unbehelligt einen Westernfilm an. Aus dieser fiktionalen Grundsituation lassen sich bereits wesentliche Merkmale des Umgangs mit Klavier und Klavierspiel bei Kagel ablesen: eine mediale Verknüpfung von Musik, Hörspiel, Szene und Film, die unterschwellige Kritik an bürgerlicher Musikkultur sowie die Einbeziehung einfacher musikalischer Strukturen – Kagel hatte zum Hörspiel keine Partitur verfasst, sondern »Dreiklang-Schablonen« entwickelt, die als musikalisches Rohmaterial vom Pianisten nach gewissen Regeln gestaltet werden konnten. In Anlehnung an dieses Konzept folgte zwei Jahre später mit der Etüde *An Tasten* (1977) eines seiner wichtigsten Klavierwerke: ein auskomponierter Notentext mit gebrochenen Dreiklängen, die eingebettet in ein Geflecht aus agogischen und dynamischen Prozessen, einem virtuell-dramatischen Ganzen folgen. »An Tasten« ist ein programmatischer Titel, der vielschichtig und ambivalent für das gesamte Klavierschaffen Kagels stehen kann. Kagel »komponierte« Tastenmusik, beschäftigte sich sowohl mit physiologischen Aspekten des Klavierspiels als auch mit der Idiomatik vergangener Tastenkulturen. Er schuf hybride Formen, berührte in seinen Klavierwerken verschiedene mediale Gattungen, Stile und außermusikalische Kontexte. Jedes Werk gleicht somit einem individuellen kompositorischen Projekt, das im Kontext seiner Entstehung betrachtet werden muss.

»Der Hebelmechanismus der Tasten vermittelt das Gehörtwerden des vorbereiteten Tones, und da die Tasten somit die schöne Aufgabe haben, eine schlummernde Welt von vorbereiteten Tönen erklingen zu lassen, so scheint etwas von einem seelischen Leben in sie hinein zu kommen, das ihr verwickelter Mechanismus ausschließen will. Die Tasten sind eine Art Projizierung der Töne, die in den Instrumenten ruhen.«²

Im Sinne Oscar Bies »tastete« sich Kagel immer wieder an etwas Neues heran, konterkarierte aber gleichzeitig das traditionelle Verständnis einer stringent entwickelten Werkkategorie, wie es sich etwa bei Olivier Messiaen, György Ligeti, Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen darstellen mag.

Kagels Œuvre erstreckt sich insgesamt über 200 Werke unterschiedlichster Gattungen und Besetzungen, seien es Vokalwerke, Kammer- und Orchestermusik, Filme, Hörspiele oder Kompositionen multimedialer Ausrichtung, mit Tendenz zum »Instrumentalen The-

1 Mauricio Kagel, Manuskript zu *Soundtrack*. Ein Film-Hörspiel. Ursendung im WDR am 13.06.1975.

2 Bie 1921, S. 3.

ater« und mehrspurigen Werkkonzeptionen. Die neun hier zum ersten Mal ausführlich vorgestellten Klaviersolowerke von Mauricio Kagel, angefangen von den in Argentinien entstandenen *Cuatro piezas para piano* (1954) über die experimentellen Klavierstücke *Transición II* (1958/59) und *Metapiece (Mimetics)* (1961) sowie die seriell-tonalen Charakterstücke *MM 51* (1976), *An Tasten* (1977), *Der Eid des Hippokrates* (1984) bis hin zu den großen Kompositionen der 1990er Jahre, *Passé composé – KlavierRhapsodie* (1992), *À deux mains – Impromptu* für Klavier (1995) und *Impromptu II* (1998), stellen vor diesem Hintergrund zunächst eine Kategorie dar, deren Betrachtung wenig ergiebig erscheinen könnte. Bei näherem Blick fällt jedoch auf, dass das Klavier hier in besonderem Maße als Träger musikästhetischer Inhalte fungiert und darüber hinaus einen reichhaltigen Fundus an Rückkoppelungen zu Kagels allgemeinen kompositorischen Prämissen bereitstellt.

Zudem existiert eine Reihe von Kompositionen, in denen das Klavier zwar nicht als Soloinstrument im Titel erscheint, jedoch entscheidend die musikalische Physiognomie des Stückes bestimmt. Man denke an Kammermusiken wie *Tactil* (1970), *Unguis incarnatus est* (1972), die *Rezitativarie* (1972) und *Klangwölfe* (1979) oder auch an größere Projekte wie die Liederoper *Aus Deutschland* (1981) und Kagels Klavierkonzert *Musik für Tasteninstrumente und Orchester* (1987–1988). Außerdem ist das Klavier fester Bestandteil fast jeder Komposition von Kagel, wobei auch Cembalo, Orgel oder Harmonium zum Zuge kommen, was die Omnipräsenz von Tasteninstrumenten deutlich unterstreicht. Auch Kagels pianistische Fähigkeiten spielten eine wichtige Rolle für die Präferenz des Klaviers nicht nur im Gesamtwerk, sondern als *dem* Soloinstrument schlechthin.

Dieses zunächst vielschichtig wirkende Bild von Kagels Klavierschaffen darf im Umkehrschluss aber nicht über kompositionsästhetische Grundlagen hinwegtäuschen, die sich in allen Klavierwerken Kagels wiederfinden: Übevorgänge, Übergänge, Materialisierung, Dekomposition; auf kompositionstechnischer Ebene die Vorstrukturierung von Tonhöhe, Rhythmus und Metrum. Das serielle Denken behielt Kagel zeitlebens bei, bewegte sich aber zunehmend auf das Gebiet der Tonalität zu, verbunden mit dem Wunsch, eine neue musikalische Sprache zu entwickeln, die der Tradition verpflichtet und ihr ebenbürtig sei. Dabei lassen sich die Klaviersolowerke von Mauricio Kagel in insgesamt vier Phasen einteilen:

1. Argentinische Phase (bis 1957)

Die hier erstmals vorgestellten *Cuatro piezas para piano* von 1954, die bisher als verschollen galten, zeigen Kagels Rezeption der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs, die er im Umfeld von Juan Carlos Paz und der »Agrupación Nueva Música« kennengelernt hat.

2. Frühe europäische Phase (1957–1965)

Nach seiner Ankunft 1957 in Köln arbeitete Kagel zunächst im »Studio für Elektronische Musik« und entwickelte seine Ideen zum Thema »Übergang« sowohl theoretisch in den Texten »Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge« und »Translation – Rotation« als auch musikalisch in den Klavierwerken *Transición II* und *Metapiece (Mimetics)* weiter. In diese Zeit fällt auch seine erste Begegnung mit John Cage, der mit seinen Klavierwerken die Auseinandersetzung mit der seriellen Musik und experimentellem Musiktheater entscheidend beeinflusste. Erstmals wird in dieser Arbeit ein Briefwechsel der beiden Komponisten vorgestellt, der sich auf den Zeitraum von 1959 bis 1966 erstreckt. Aufgrund der Komplexität dieser Prozesse bildet dieses Kapitel einen Schwerpunkt, zumal Kagels Texte bisher kaum in die wissenschaftliche Beurteilung eingeflossen sind.

3. Mittlere europäische Phase (1965–1987)

Nachdem Kagel die Möglichkeiten von offener Form und graphischer Notation in seiner frühen europäischen Schaffensphase erschöpfend ausgelotet hatte, entwickelte er einen methodischen Ansatz, den er selbst als »Serielle Tonalität« bezeichnete. Obwohl dieser Begriff innerhalb der Kagelforschung umstritten ist, soll dieser Ansatz als Weg zu einer »seriellen Musik mit tonalen Elementen« anhand klavierbetonter Kammermusikwerke wie *Tremens*, *Tactil* und *Unguis incarnatus est* für die nachfolgenden Analysen der Soloklavierstücke *MM 51*, *An Tasten*, dem *Eid des Hippokrates* und *Ce-A-Ge-E* zugrunde gelegt werden.

4. Kategorie Spätwerk (1987–2008)

Die 1990er Jahre waren die Zeit der großen Klavierkompositionen. Hier entstanden viele Werke in dichter Reihenfolge: *Passé composé – KlavierRhapsodie* (1992), *À deux mains – Impromptu* für Klavier (1995) und das *Impromptu II* (1998). Dabei handelte es sich um Aufträge, teils auch mit Wettbewerbscharakter (*À deux mains*). Während Kagel in seinen Klavierstücken der vorangegangenen Schaffensphase noch mit außermusikalischen und medialen Bezügen gearbeitet hatte, ging er nun einen musikimmanenten Weg: Die Rezeption musikhistorischer Vorlagen wurde für ihn zur Hauptmotivation. Dies erleichtert den Zugang, erschwert aber zugleich die Analyse, da die Stücke von Allusionen vergangener Musikepochen getränkt sind. Das heißt, es müsste zunächst die gesamte klassisch-romantische Klaviergeschichte bis hin zu Claude Debussy, Béla Bartók und Igor Strawinsky beschrieben werden, um Werken wie *Passé composé*, *À deux mains* und dem *Impromptu II* auf den Grund zu kommen. Da dies einem aussichtslosen Unterfangen gleichkäme, wird sich innerhalb von *Passé composé* als Werk komponierter Vergangenheit ein Teilkapitel exemplarisch bestimmten satztechnischen Referenzen von Ludwig van Beethovens op. 111 Nr. 32 sowie Debussys *Préludes* widmen.

In der Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung Basel befinden sich zahlreiche Skizzen, Tabellen, handschriftliche Notizen und Konzeptentwürfe³ bis hin zu Korrespondenzen mit Veranstaltern und Pianisten zu den einzelnen Klavierwerken. Aufgrund des Angebots, dieses Quellenmaterial einsehen und auswerten zu können, war es der Verfasserin möglich, einen Schwerpunkt auf den jeweiligen Kompositionsprozess von der Skizze zum endgültigen Klavierwerk zu legen. Die erstmalige Vorstellung der *Cuatro piezas para piano*, die bisher als verschollen galten, mittlerweile aber bei Edition Peters verlegt sind, und die ausführliche Darstellung von Kagels Klavierstudien *Pian e fort o Pian (monodic piece)* sowie *Antiform* zu Beginn der 1960er Jahre sowie Kurzschnitte zu Kagels Klanggeschenk *Ce-A-Ge-E* für John Cage sind dabei ebenso wertvolle Bestandteile wie die neu aufgefundene »Klavierbibliothek« Kagels und eine »Fingerübemaschine«, die sich im Besitz des Musikinstrumentenmuseums Basel befindet. Somit konnten wertvolle Schlussfolgerungen für eine »Methodik des Klavierschaffens« von Mauricio Kagel gezogen werden, die sich als fortwährende Beschäftigung mit der Entwicklung einer neuen Tonsprache darstellt. Eine ausführliche und systematische Aufarbeitung des Kagelschen Klaviersolowerks erscheint umso notwendiger, als bisher nur wenig Sekundärliteratur hierzu vorhanden ist. Neben Kurzbeschreibungen der frühen Klavierstücke *Transición II* und *Metapiece* bei Dieter Schnebel und der mittleren Klavierphase bei Werner Klüppelholz, die in Darstellungen des Gesamtwerks integriert sind, wären folgende Artikel zu nennen, die Teilaspekte erläutern: François Decarsin, »Liszt's Nuages gris and Kagel's Unguis incarnatus est: A Model and its Issue«; Aloys Kontarsky, »Scheinfinale mit Variationen. Mauricio Kagels Wege um das Pianoforte« und Björn Heiles Aufsatz zur »Semantisierung des Instruments. Das Klavier in den Werken Mauricio Kagels«. Der Amerikaner Joshua Sean Nemith legte 2004 eine Dissertation mit dem Titel »Intertwining Modernism and Postmodernism: The Drama of Transformation Process in Mauricio Kagel's Solo Piano Works« vor. Der Inhalt seiner Arbeit richtet sich allerdings nur auf vier Werke Kagels (*Metapiece*, *An Tasten*, *À deux mains* und *Passé composé*), die ohne Quellenauswertung analysiert und ausschließlich im Kontext der Postmoderne- und Moderne-Diskussion gedeutet werden.⁵

3 Die Schreibweise der von Kagel auf Spanisch verfassten frühen Textentwürfe wurde original übernommen, ohne Rücksichtnahme auf orthographische Unstimmigkeiten wie spanische Akzente, Groß- und Kleinschreibung. Alle Übersetzungen vom Spanischen ins Deutsche mit freundlicher Unterstützung von Carlos Chanfón (Paul Sacher Stiftung, Basel).

4 Aufgrund der insgesamt nur wenigen Publikationen mit Einzeldarstellungen zu diesem Thema werden sie an dieser Stelle vollständig angegeben: Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film*, Köln 1970; Werner Klüppelholz: *Mauricio Kagel 1970–1980*, Köln 1981; François Decarsin: *Liszt's Nuages gris and Kagel's Unguis incarnatus est: A Model and its Issue*, in: *Music Analysis*, Band 4, Nr. 3, Oxford 1985; Aloys Kontarsky: *Scheinfinale mit Variationen. Mauricio Kagels Wege um das Pianoforte*, in: Klüppelholz 1991a; Björn Heile: *Semantisierung des Instruments. Das Klavier in den Werken Mauricio Kagels*, in: *MusikTexte* 66, Köln 1996, sowie der Artikel *Mauricio Kagel* in: *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren* (Hg. Kammertöns/Mauser, Laaber 2006).

5 Bei Nemith handelt es sich um eine Online-Veröffentlichung der University of Cincinnati (<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/ucin1083163935>).

Im Gegensatz dazu verfolgt die vorliegende Arbeit eine umfassendere und zugleich spezifischere Perspektive. Nach einer schlaglichtartigen Darstellung von Tendenzen der Klaviermusik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Arnold Schönberg und dessen »Komposition mit 12 aufeinander bezogenen Tönen«, die Kagel innerhalb seines Erstlingszyklus *Cuatro piezas para piano* adaptierte, geht es in einem zweiten Kapitel darum, Kagels ästhetische Präferenzen zu erläutern. Dies jedoch nicht in einer allgemeineren, sondern auf die Klavierwerke ausgerichteten Perspektive. Neben dem Konzept des »Instrumentalen Theaters« und der Auseinandersetzung mit musikalischen Traditionen als zwei wesentlichen Grundpfeilern der Kagelschen Musikästhetik wird im Zusammenhang mit der Tendenz zur Kontextualisierung innerhalb der Klavierstücke ein neuer Ansatz entwickelt: Die »Materialisierung von musikalischen Gedanken«, wie es Kagel selbst einmal ausgedrückt hat.⁶ Hier spielt auch die Rolle des Übens als unvollkommen-fragmentarisierender Vorgang eine entscheidende Rolle.

Im Hauptteil werden die verschiedenen Phasen des klaviermusikalischen Schaffens von Kagel beleuchtet, wobei ihnen jeweils ein theoretisches Kapitel vorangestellt ist. Nach dem abschließenden Resümee folgt ein Anhang der vollständig abgedruckten Gespräche mit dem Komponisten sowie den beiden Pianisten Luk Vaes und Paulo Alvares, die intensiv mit Mauricio Kagel zusammengearbeitet haben. Sie brachten viele Impulse und Einblicke aus der Sicht des Interpreten. Interessant hierbei waren die verschiedenen Lesarten vor allem zu den 1990er Jahren, was die Offenheit und den Allusionscharakter der Kagelschen Spätwerke widerspiegelt. Die Ergebnisse eines Gesprächs mit dem Schlagzeuger Christoph Caskel, der bei der Uraufführung von *Transición II* mitwirkte und als Zeitzeuge der experimentellen Phase Kagels Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre befragt wurde, fließen ebenso direkt in das Kapitel zu *Transición II* ein wie Ausschnitte aus Karlheinz Stockhausens Vortrag »Musik und Graphik« am Internationalen Musikinstitut Darmstadt.⁷

Mit Ausnahme von *Tremens*, *Tactil* und *Unguis incarnatus est* konnte das Thema der Klaviersätze in Kammermusiken und Orchesterwerken nicht berücksichtigt werden. Eine ausführliche Darstellung der Liederoper *Aus Deutschland* und Kagels einzigem Klavierkonzert *Musik für Tasteninstrumente*, zweifelsohne wichtige klaviermusikalische Werke, hätte den Rahmen ebenfalls gesprengt, zumal die Verwendung des Klaviers im Gesamtwerk Kagels nicht Gegenstand dieser Arbeit ist. Auch pianistische Techniken, was die Themen Etüde und Virtuosität vielleicht nahelegen, wurden nicht berücksichtigt. Die vorliegende Arbeit dreht sich vielmehr direkt um Kagels kompositorischen und musiktheoretischen Stoff, wie er ihn selbst dargelegt hat und wie er sich anhand der Werkgenese ableiten lässt. Somit wird hier weniger ein philosophisch oder kulturtheoretischer Über-

6 Vgl. hierzu Kap. II.5 der vorliegenden Arbeit.

7 Der bisher nur als Tonbandaufnahme vorliegende Vortrag von Karlheinz Stockhausen zu *Transición II*, den er begleitend zur Uraufführung des Werkes innerhalb der Reihe »Musik und Graphik. Kommentare zu neuen Partituren« während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1959 in Darmstadt gehalten hat, wurde von der Verfasserin transkribiert und von Imke Misch für die Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, redigiert. Er befindet sich in vollständiger Länge im Anhang.

bau geliefert als konkrete Analysen zur Materie der einzelnen Werke. Der Bereich Klavierkomposition stellte sich in dieser Untersuchung als Experimentierfeld Kagels heraus, das Klavier als Projektionsfläche allgemeiner ästhetischer Tendenzen in seinem Gesamtwerk.