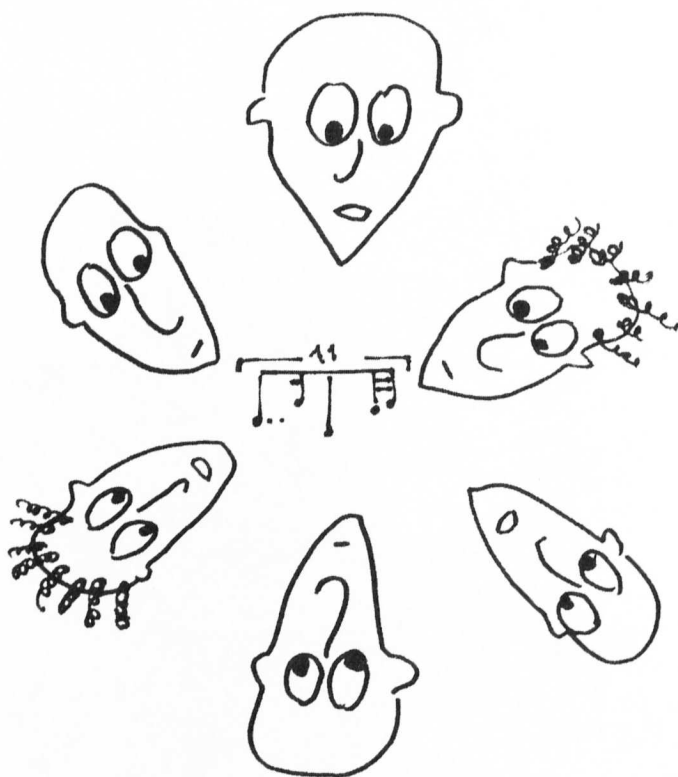


Werner Küppelholz (Hrsg.) · Vom instrumentalen zum imaginären Theater



Zeichnung von Mauricio Kagel für das 1. Internationale Kagel-Symposium

Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel

1. Internationales Kagel-Symposion an der Universität Siegen
28.–30. 6. 2007

Herausgegeben von Werner Klüppelholz

Die Publikation wurde unterstützt von

KUNSTSTIFTUNG • NRW Deutsche
Forschungsgemeinschaft



ernst von siemens
musikstiftung



UNIVERSITÄT
SIEGEN

DFG



1 A 578807 : Mus
[mit Beil.: 1 D 15568]

Erstausgabe 2008

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2008

© der Textbeiträge bei dem Herausgeber und den Autorinnen und Autoren
© der Notenbeispiele bei Henry Litolf's Verlag, Frankfurt/M.

und Universal Edition A.G., Wien und London

© der Fotos bei Werner Klüppelholz, Siegen

Gesetzt in der Simoncini Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung zweier Fotos: Chor bei der Uraufführung von Kagels

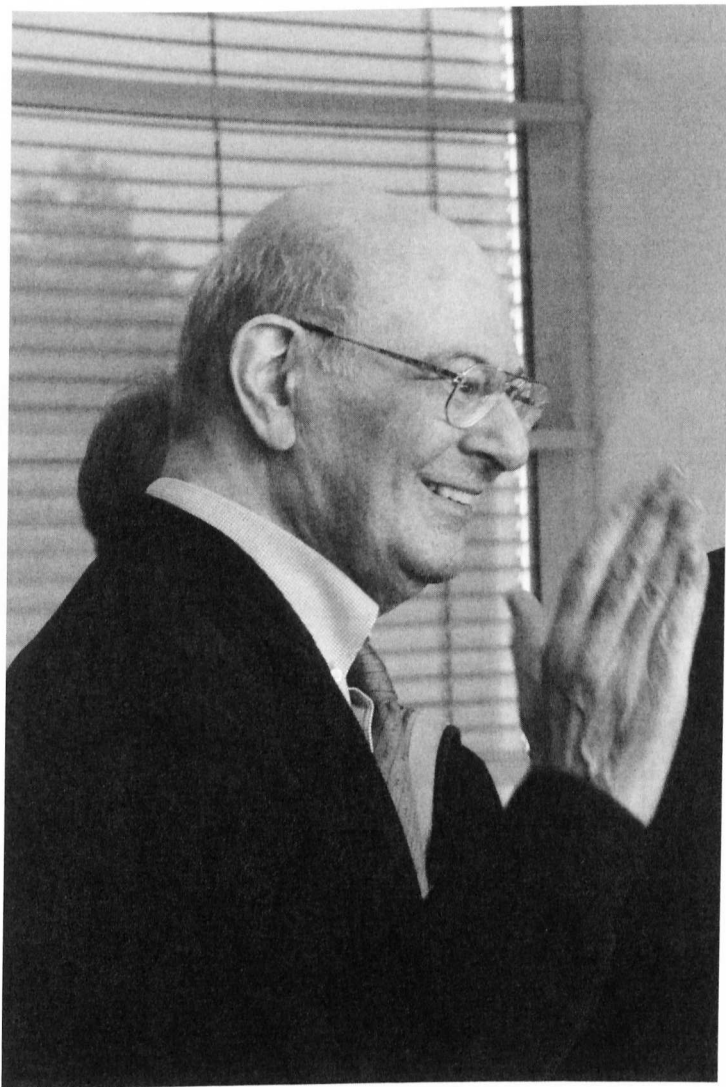
Quasi niente, für geschlossene Mänder (Figuralchor des Symposions)

ISBN 978-3-936000-46-7

Inhalt

WERNER KLÜPPELHOLZ	
Zum Stand der Forschung und zu diesem Symposium	9
WIELAND REICH	
Absicht und Ziel. Der Anfang als kompositorische Kategorie bei Kagel	25
MATTHIAS KASSEL	
Textgespinste – Zur textlich-musikalischen Verflechtung in einigen Vokalwerken Mauricio Kagels	39
HELGA DE LA MOTTE-HABER	
Entführung aus dem Rahmen des Konzertsaals	55
MATTHIAS REBSTOCK	
Zur Präsenz des Abwesenden im instrumentalen Theater von Mauricio Kagel	65
KARL-HEINZ ZARIUS	
»Ein akustischer Stummfilm«. Kritische Reflexionen zur immanenten Theatralik der Musik von Mauricio Kagel	85
CHRISTA BRÜSTLE	
Virtual reality – real virtuality. Kagel-Exegese im Medienzeitalter	95
BJÖRN HEILE	
Homo ludens? Spiel und Spielen im Werk von Mauricio Kagel	109
KNUT HOLTSTRÄTER	
Kagels serielle Tonalität als Weiterführung von Liszts Konzept des »poetischen Gedankens«	129

PIA STEIGERWALD	
Gefühlte Form – musikalische Reflexion.	
Anmerkungen zu Kagels Klaviermusik der 1990er Jahre	141
JÖRG ROTHKAMM	
Rhythmische Synchronizität zwischen Musik und Choreographie:	
<i>Pas de cinq</i> von Mauricio Kagel (1965) als »Instrumentales« und	
»Imaginäres Theater«.	153
FRANS DE RUITER	
Laudatio	
(Zur Verleihung des Grades eines Dr. phil. h. c. an Mauricio Kagel)	171
MAURICIO KAGEL	
Danksagung	181
WERNER KLÜPPELHOLZ	
Das Symposion summt	
Fast nichts zu Kagels <i>Quasi niente</i>	183
Register der erwähnten Werke Kagels	190
Vorbemerkung zur DVD.	192



Mauricio Kagel, 30. Juni 2007



Zum Stand der Forschung und zu diesem Symposium

Das Œuvre von Mauricio Kagel – über 200 selbständige Werke, teilweise schwer zugängliche Filme und Hörspiele, eine Vielzahl von Schriften wie eine Unzahl von Interviews – ist längst unüberschaubar geworden. Die wissenschaftliche Kagel-Literatur ist es nicht. Mit den Arbeiten von Juan Allende-Blin, Gérard Condé, François Decarsin, Helga de la Motte-Haber, Stefan Fricke, Clytus Gottwald, Björn Heile, Knut Holtsträter, Hans-Peter Jahn, Matthias Kassel, Marianne Kesting, Martin Maurach, Claus Raab, Matthias Rebstock, Wieland Reich, Dieter Schnebel, Almut Ullrich, Gerhard E. Winkler, Gerd Zacher, Karl-Heinz Zarius und Barbara Zuber ist der – bisherige – Bestand an Substanz umrissen.¹ Selbstredend ist unmöglich, sämtliche Einzelbefunde hier auszubreiten. Eine Statistik der Themen würde vermutlich eine Kurve ergeben, die vom Höchststand beim Instrumentalen Theater bis zu Kagels heutigem Schaffen immer weiter abfällt. Als Beschreibung des Instrumentalen Theaters sei zitiert: »Musikmachen als instrumentelles Handeln wird in eine theatrale symbolische Interaktion verwandelt«, d.h. »dass sich die Konvention des musikzentrierten Handelns verabschiedet und an ihrer Stelle zwei verschiedene Handlungsformen, rollenzentrierte und musikzentrierte Handlungen, eine Koalition eingehen, die in ihrer Zusammenordnung während der Aufführung nicht zu trennen sind.«² Ähnlich B. Zuber stellt B. Heile anlässlich Kagels *Streichquartett I/II* fest; »Klangproduktion und Klangprodukt bilden eine szenisch-musikalische Einheit, bei der sich beide Elemente gegenseitig bedingen, jedoch keines als bloße Folge des anderen aufzufassen ist.«³ Was Kagel über *Match* sagt, trifft im wesentlichen auf sein gesamtes Instrumentales Theater zu: Eine »Verschmelzung von absoluter Musik und handlungsloser Dramaturgie«⁴, wobei der Begriff der absoluten Musik noch näher zu betrachten ist. Karl-Heinz Zarius hat am Beispiel *Staatstheater* nachgewiesen, dass die Kompositionsprinzipien im Hörbaren wie Sichtbaren analog sind.⁵

¹ Bibliographische Angaben finden sich in W. Klüppelholz (Hrsg.): *Kagel.../1991*, Köln 1991 und W. Klüppelholz: *Über Mauricio Kagel*, Saarbrücken 2003. Seitdem ist hinzugekommen: Das Kagel-Heft der Musik-Konzepte (124) und der Neuen Zeitschrift für Musik 6/2001 (hier die Beiträge Fricke, Heile, Zarius) sowie B. Heile: »Transcending Quotation: Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's *Die Stücke der Windrose für Salomorchester*. In: *Musical Analysis* 23/i (2004) und B. Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006 sowie M. Rebstock: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. Hofheim 2007 (sinefonia 6)

² B. Zuber: *Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater*. In: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Hrsg. H.P. Bayerdörfer, Tübingen 1999, S. 206. Vgl. ebenfalls W. Ruf: *Mauricio Kagels »Die Erschöpfung der Welt«*. In: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment* (1960 bis

1980). Hrsg. C.H. Mahling/K. Pfarr, Tutzing 2002, S. 286

³ B. Heile: Auseinandersetzung mit einem Mythos. Mauricio Kagels Streichquartette. In: Positionen 34 (1998), S. 16

⁴ Zit. n. D. Schnebel: Mauricio Kagel – Musik – Theater – Film, Köln 1970, S. 158

⁵ Vgl. K.H. Zarius: Staatstheater von Mauricio Kagel – Grenze und Übergang. Wien 1977, S. 62f.

⁶ Zit. nach U. Eco: Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen. München 2006, S. 207

In Verlegenheit geriete freilich, wer den Begriff der Dramaturgie, der in der reinen Instrumentalmusik Kagels ebenfalls bedeutsam ist, theoretisch fassen sollte. Meinem Eindruck nach ist überdies die Analyse des »Klangprodukts« bei Kagels Instrumentalem Theater noch defizitär. Insofern ergeht es den Kagel-Kompositionen nicht anders als der Musik im Spielfilm: Unsere Wahrnehmung ist gebannt von der großen Phantasie bei Stoffen und Bildern, was das genaue Hören beeinträchtigt. Wenig systematische Aufmerksamkeit wurde bislang ebenfalls der Montage und dem Tausch von Rollen im Instrumentalen Theater geschenkt, die seit *Phonophonie* in einer Reihe von Stücken begegnen. Mir erscheint dieser Aspekt deshalb erwähnenswert, weil sich darin ein Teil von Kagels Weltsicht artikuliert. Um das an einem einfachen Beispiel zu illustrieren: In *Quirinus' Liebeskuss* sind die positiven Dinge des Daseins im ersten Durchgang an den Zweiviertel-, die negativen an den Dreiachtel-Takt geknüpft. Dann vertauscht der Dialektiker die Metren.

Die »Komposition mit nicht-klingenden Materialien« im Instrumentalen Theater steht im weiten Rahmen der Kagelschen Intermedialität. Für mich beginnt sie dort, wo er literarische Musikbeschreibungen in Klang übersetzt. Solche »intersemiotischen Übersetzungen«, wie der von Kagel rezipierte Roman Jakobson sie nennt,⁶ spannen einen weiten Bogen von der Violinsonate Prousts (die Kagel über drei Jahrzehnte später als Nr. 22 in *La Trabison orale* übernimmt) über *Anagrama*, die Metaphern in *Bestiarium* und *Die Erschöpfung der Welt* bis zu den Sprichwörtern in *Andere Gesänge*, um nur einige Beispiele der Erzeugung von Musik aus Sprache zu nennen. Ein anderer Sachverhalt liegt vor, wenn gesprochene oder gesungene Sprache real in einem Werk erscheint, und Kagel die Repräsentationen des visuellen Zeigens und des verbalen Erzählens vertauscht oder verdoppelt. Etwa in *Mitternachtsstück*, ein auf die Konzertbühne transponiertes Hörspiel, heißt es an einer Stelle in Schumanns Text: »Er klingelt«. Zugleich sehen wir die Klingel und hören ihr Geräusch. Das Prinzip der Übersetzung, das Kagels Gesamtwerk durchzieht, ist in meinen Augen biographischen Ursprungs; zumindest finden sich Parallelen. Der Melting Pot Buenos Aires, das familiäre und soziale Milieu der Emigration, der transnationale Literaturbegriff von Borges (er wie Kagel lasen in Argentinien Heine-Gedichte mit einem Deutschlexikon in der anderen Hand), später das ständige Reisen um die Welt, all das hat zu einer unvergleichlichen Polylingualität im Werk Kagels

geführt. Auch sie harrt – wie die gesamte Beziehung zwischen Sprache und Musik – einer gesonderten Darstellung.

*

Der Film *Ludwig van – Hommage von Beethoven* markiert Kagels offene Hinwendung zur Tradition. Mochte auch dieser Film und ein Jahr darauf die sogenannte Anti-Oper Staatstheater, die beide einen Teil des Publikums skandalisierten, Kagal den Ruf eines Bilderstürmers eintragen: Sein Verhältnis zur Tradition zeigt in Wahrheit den gleichen Respekt wie etwa Strawinsky, mit dem Kagal manches verbindet. »Komponisten werden von der Tradition gezeugt«,⁷ sagt dieser, »Die Tatsache, dass ich komponieren darf, beruht auf der Vorarbeit unzähliger Komponisten vor mir«,⁸ spricht jener. Kagels Aufgabe sei es, »geerbtes Material neu auszuleuchten und weiterzugeben.«⁹ Die Kampfzufe von Pierre Boulez, »Schönberg ist tot«, selbst »Sprengt die Opernhäuser in die Luft« wären Kagal jedenfalls niemals über die Lippen gekommen, dazu ist er einfach zu konservativ.

Was Nietzsche, als Erster, mit Blick auf Beethoven »Musik über Musik« nannte¹⁰, wird in erweitertem – und Kagal genauer treffenden – Sinn als Imitation, Kommentierung, Transformation oder palimpsestische Überlagerung von Texten in Kristevas literaturwissenschaftlicher Terminologie als »Intertextualität« und »Hypertextualität« bezeichnet. Genette demonstriert, dass solche Überschreitungen der immanenten Grenzen eines Werkes so alt sind wie die Literatur selbst.¹¹ Der größte Teil des Kagelschen Werkes bezieht sich seit *Ludwig van* auf bereits vorhandene Musik, deren Identität in der Vorstellung oder Erinnerung (wie *Norden*) freilich schwankt. Solche Referenzen können explizit sein, bei konkreten Stücken wie den Brahms'schen Händel-Variationen, die Kagal in seine Sprache übersetzt, oder sie entstehen durch Werktitel, zum Beispiel im Hörspiel »...nach einer Lektüre von Orwell«, der auf Liszts »...nach einer Lektüre von Dante« anspielt und damit eine Beziehung von Klavier und Radio, Dantes Hölle und Orwells Roman »1984« schafft.¹² Ungleich größer ist das Feld der impliziten Referenzen, die nicht unmittelbar erkennbar sind, das heißt, wenn Kagal sie verschweigt, oder wenn sie ohne Zutun des Komponisten entstehen, im Kopf des Hörers, bei der Unzahl von Allusionen – die oft Illusionen sind –, welche die Gebilde Kagels erwecken.¹³ Diesen Sachverhalt hat B. Heile an den *Stücken*

⁷ I. Strawinsky mit Robert Craft: Erinnerungen und Gespräche. Frankfurt 1972, S. 144

⁸ M. Kagal: Über *Quodlibet* und anderes mehr. In: Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart. Hrsg. W. Grätzer. Hofheim 1996, S. 183

⁹ M. Kagal: »Ein Lufthauch der Musikgeschichte«. Gespräch mit Werner Klüppelholz über die Postmoderne. In: Neue Zeitschrift für Musik 6/1989, S. 5

¹⁰ F. Nietzsche: Menschliches, allzu Menschliches Bd 2, Aphorismus 152. Hrsg. K. Schlechta, München 1980, S. 935 (Werke in sechs Bänden)

¹¹ Vgl. G. Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt 1993, S. 10ff.

¹² Vgl. ebenfalls die Hinweise auf den Titel »Finale, mit Kammerensemble« bei W. Reich: Figuren – Spiel – Ende – Gedanken – Stille. Versuch über Kagels Art schließlich zu enden. In: Musik-Konzepte 123 /IV 2004), S. 97f.

¹³ Vgl. H. de la Motte-Haber: *Nah und fern* der Gattungstraditionen. Über die Dialektik von Innovation und Tradition im Werk von Mauricio Kagel. In: Musik-Konzepte 124 (IV 2004), S. 72f.