

Relationen ergänzt werden können. Es handelt sich um eine erste Erschließung potentieller Arbeitsräume, die dann für spezifische Studien individuell zu formulieren wären. Zu fragen ist also, ob und wie diese Modi bei einer Untersuchung des Instrumententheaters handhabbar sind.

Modi des Kontext-Begriffs nach Danuser 2010, »Die Kunst der Kontextualisierung«, S. 43

1	»intratextueller Kontext«	die Beziehung eines Textteils zu anderen Teilen desselben Textes (Ko-Text)
2	»infratextueller Kontext«	die Beziehung eines Textteils zum Ganzen desselben Textes (hermeneutische Relation)
3	»intertextueller Kontext«	die Beziehung eines Textes zu anderen Texten der gleichen Textklasse (musikästhetische Relation)
4	»intermedialer Kontext«	die Beziehung einer Textschicht zu anderen medialen Repräsentationen (medienästhetische Relation)
5	»extratextueller Kontext«	die Beziehung eines Textes zu außerästhetischen Bezugssystemen (kulturelle Relation)
6	»produktionsästhetischer Kontext«	die Realisierung eines Textes aufgrund einer Autorintention (poietologische Relation)
7	»rezeptionsästhetischer Kontext«	die Realisierung des ästhetischen Ereignisses durch den Rezipienten (pragmatische Relation)

Um die hier angemessenen Modi der Kontextualisierung sinnvoll herauszuarbeiten und die Grenzen dieser in der Literaturwissenschaft verwurzelten Begriffe zu erkennen, ist zunächst zu rekapitulieren, was bei einer Musikpartitur üblicherweise als Kern- oder Ausgangstext zu betrachten ist. Im Zentrum steht bei einer konventionellen Partitur in der Regel der eigentliche Notentext, der die zu realisierende Musik repräsentiert, zumeist als »Resultatschrift«, das heißt als Repräsentation dessen, was klanglich erscheinen soll, zuweilen als »Aktionsschrift«, das heißt in Form von Anweisungen, wie das gewünschte Klangergebnis zu erreichen ist.<sup>77</sup> Im Zusammenhang meiner Überlegungen kann auch jede Art von Mischform für diesen Notentext im engeren Sinne eintreten, ohne dass dadurch das Prinzip ins Wanken geriete. Wesentlich gemeint ist hier das üblicherweise als Notentext Bezeichnete, wenn von Partituren als musikalischem Text die Rede ist.<sup>78</sup> Als Beispiel aus dem Instrumententheater kann die Partitur von *Der Schall* dienen, in der die Handhabung der verwen-

77 Zum Stand der Notationsproblematik in den 1960er Jahren vgl. Dahlhaus 1965, »Notenschrift heute«, Karkoschka 1966, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, sowie Kagels eigenen Diskussionsbeitrag Kagel 1965, »Komposition – Notation – Interpretation«; vgl. auch Gieseler 1975, *Komposition*, insbesondere das Kapitel »Komposition und Notation«, S. 175–190. Zur Diskussion des Textbegriffs vgl. die Nachweise in Anm. 77.

78 Vgl. Danuser 1998, »Der Text und die Texte«, S. 40.

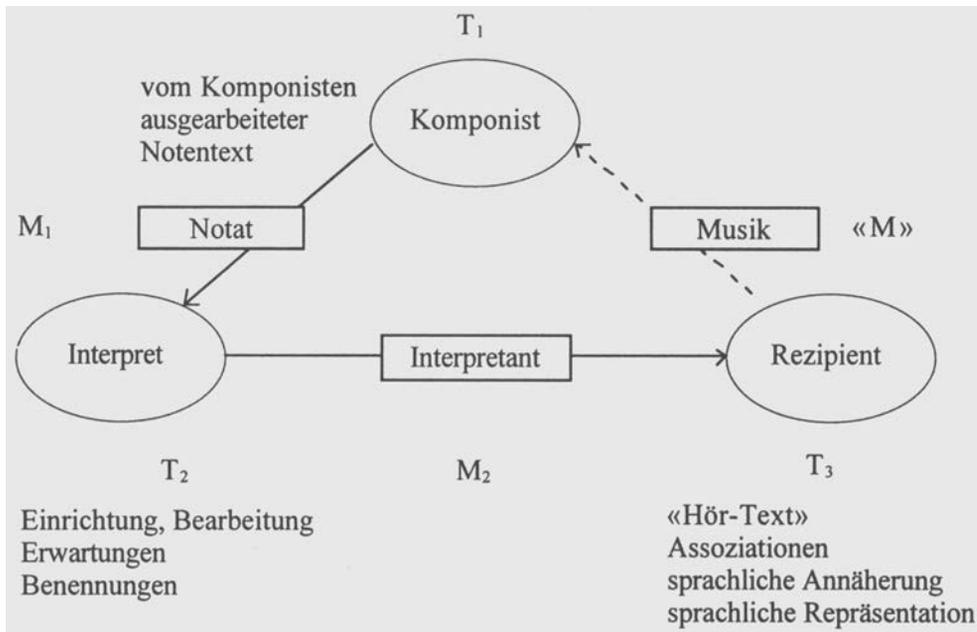


ABBILDUNG 1 Schema der Textebenen  
nach Gruhn 1998, »Textualität der Musik«, S. 2

Auch in Gruhns Begrifflichkeit ist mit der Unterscheidung von »Primärtext« und »Sekundärtext«, wie unbeabsichtigt auch immer, eine unterschwellige Hierarchisierung angelegt, die dem Notentext des Komponisten gegenüber der Interpretationsleistung der Interpreten einen höheren Stellenwert zuschreibt. Diese Lesart ist nur schwer zu vermeiden, selbst wenn eine rein chronologische Abfolge gemeint ist. Im Vergleich zum Primärtext eines Komponisten, der – wovon Gruhn ausgeht – »eine ausgeführte Komposition im Notentext festhält«,<sup>90</sup> ist der Sekundärtext der Interpreten stets schwerer greifbar und die Erörterung droht in Debatten um »erstschaffende« und »nachschafternde« künstlerische Leistung zu münden.<sup>91</sup> Für die hier im Zentrum stehenden Beispiele aus Kagels Œuvre ist allerdings eine differenzierte Betrachtungsweise notwendig. Am klarsten verdeutlicht dies wiederum das Beispiel *Zwei-Mann-Orchester*, bei dem der Primärtext des Komponisten in Form der veröffentlichten Konzeptpartitur von einer »ausgeführten Komposition« weit entfernt bleibt. In quantitativer Abstufung gilt dies grundsätzlich für alle Partituren mit offenen, von den Interpreten auszugestaltenden Anteilen. In diesem Beispiel aber wird die Musik als Klangereignis zur Gänze erst auf der Ebene des Sekundärtextes generiert; der Primärtext liefert allein das Konzept, das Grundgerüst oder den Rahmen. Es handelt sich

90 Ebd.

91 Vgl. Danuser 2009b, »Exekution – Interpretation – Performance«, S. 112–117.

## 2. Kontexte, Ausgangspunkte, Vorstufen

### 2.1. Kagels Weg zum Instrumententheater

Mauricio Kagels großes Interesse an Instrumenten und Klangerzeugern im weitesten Sinne steht kompositionsgeschichtlich in einem breiten Kontext. Spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts stellen in der Kunstmusik verschärfte Anforderungen an die Interpreten hinsichtlich des einzusetzenden Instrumentariums nichts völlig Ungewöhnliches mehr dar. Sie sind Ergebnis eines anhaltenden Entwicklungs- und Erweiterungsprozesses, der sich konstant aus der Suche nach neuen Ausdrucksformen und Klangwelten speist und oftmals im Austausch zwischen Komponisten, Interpreten, zuweilen auch Tontechnikern und anderen Mitwirkenden voranschreitet. Dieses weite Themenfeld umfasst ganz unterschiedliche Phänomene: die sukzessive Erweiterung des Schlagwerks bis hin zu eigenständigen Schlagzeugensembles; die Erkundung neuartiger Spieltechniken auf etabliertem Instrumentarium; Entwicklung und Bau völlig neuer, vornehmlich elektronischer Instrumente; der Einsatz technischer Geräte zur Klangproduktion in elektronischen Studios; Modifikationen konventioneller Instrumente durch Präparation oder Elektronik; der Einbezug exotischer, altertümlicher oder anderer unkonventioneller Klangerzeuger und einiges mehr. Die Bandbreite dieser Entwicklung ist überaus groß, so dass die vertieften Instrumentenstudien Luciano Berios im Rahmen seiner vierzehn *Sequenze*, von der *Sequenza 1* für Flöte (1958) bis zur *Sequenza 14* für Violoncello (2002), die elektronischen Klangerkundungen Karlheinz Stockhausens, von *Gesang der Jünglinge* (1955/56) über *Oktophonie* (1990/91) bis *Cosmic Pulses* (2007), sowie John Cages Klavierpräparationen seit *Bacchanale* (1938), seine *Water Music* (1952) für einen Pianisten mit allerlei Zusatzutensilien oder die verschiedenen *Variations* (ab Nr. I, 1958) »for any sound-producing means« nur stellvertretend für zahlreiche andere angeführt werden können.<sup>1</sup>

Einiges in Mauricio Kagels Œuvre kann als Teil dieser Tendenzen beschrieben und dazu in Beziehung gesetzt werden. Schon der ursprüngliche Anlass zur 1957 erfolgten Atlantiküberquerung des Komponisten in Richtung Europa lässt sich auf die Suche nicht nur nach Erweiterung der eigenen kompositorischen Möglichkeiten,

<sup>1</sup> Als erste Übersicht empfiehlt sich beispielsweise das Kapitel IV: 1950–1970 bei Danuser 1984, *Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 284–415, sowie Gieseler, Lombardi und Weyer 1985, *Instrumentation*, insbes. Kapitel 10, S. 295–319. Zu Berio vgl. Halfyard Hg. 2007, *Berio's »Sequenzas«*; zu Stockhausen insbes. den ersten Band seiner Textausgabe (Stockhausen 1963a, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*); zu Cage und weiteren nordamerikanischen Ansätzen vgl. Nyman 1999, *Experimental Music*; wesentliche Aspekte der europäischen Entwicklungen zeigt die mehrbändige Dokumentation von Borio und Danuser Hg. 1997, *Im Zenit der Moderne*.

©

INSTRUCTIONS :-each System (pentagram) represents the five rows of the keyboard  
 - each group of points (i.e. ) is to be played simultaneously  
 - R.K. = right knee, L.K. = left knee  
 - follow the broken line for acc. and roll. of the movements of the knees  
 - the duration of each measure must be quite short; try always to connect the chords between both hands (legato!)  
 The sounds must move (stereolike) from right to left and viceversa.  
 - eventually very slow rotations (stool)  
 - during the repetitions of the measures very slow changes of pitch are possible  
 - H A and G

① INSTRUCTIONS : Sustain a very broad chord\* with both hands for almost 90 seconds (max. duration: 200 seconds). The position of the fingers and the density of the chord should be changed slowly (no clear audible changes of pitch). Try to obtain a maximum variety of bellows curve forms (B↔A) by wild, extraordinary fast movements of arms and/or hands. Full extension and contraction of bellows (↔) in both (or in one definite) direction. The airkey should be employed to accel. the speed of bellows movement. Sometimes, you should give the impression that the bellows offer strong resistance to curve. Sing and whistle at any moment you like, but do not forget to include vocal sounds. During ① you must rotate. The following measures have no definite duration; divide the total duration of the chord in so many parts as measures (11) in order to perform correctly the (virtually) indicated different speeds of rotation.

eventually repeat → ||

② = two complete rotations on the stool -

\* very loud sound at the beginning, after a while dynamic changes are at your choice

ABBILDUNG 8 Pandorasbox/Bandoneonpiece (1960–19..), Fotokopie der Partitur mit handschriftlichen Eintragungen, Einschübe C und D (Sammlung Mauricio Kagel, PSS)

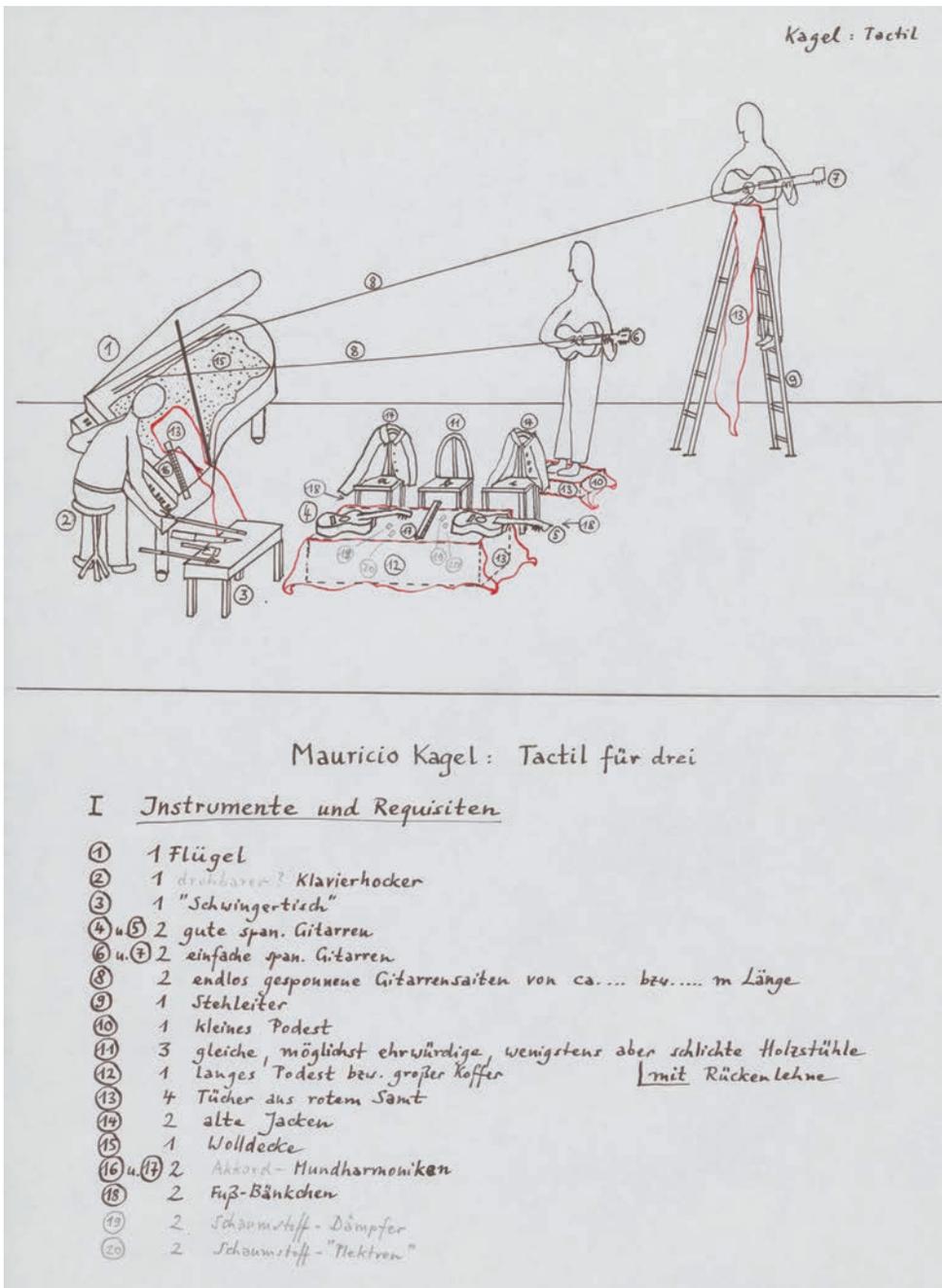


ABBILDUNG 13 Tactil für drei (1970), provisorische Partitur, Entwurf der Bühnenaufstellung und der Instrumentenliste von Theodor Ross (Sammlung Mauricio Kagel, PSS)

es in den Händen der Spieler eine faszinierende, experimentelle Klangwelt eröffnet. Das zweite Standbein von *Der Schall* bleibt daher das Theater der Instrumente und vermutlich ist es genau diese anhaltene Unentschiedenheit, die dem Stück seine Qualität verleiht.

### 3.2. »Acustica« (1968–1970)

Im Unterschied zu seinem Vorgänger *Der Schall* hat sich das am 26. Februar 1970 in Köln im Rahmen der Reihe Musik der Zeit des WDR uraufgeführte *Acustica* bis in die jüngste Zeit auf den Konzertbühnen gehalten. Zwar verlangt es einen vergleichbaren Aufwand bei der Zusammenstellung der erforderlichen Klangerzeuger, doch bietet die Partitur weit größere Flexibilität bei der Ausarbeitung einer Spielfassung und erleichtert daher den praktischen Zugang erheblich. Erstens liegt das Stück in mehreren Aufführungsvarianten vor: Neben der kompletten Besetzung mit Spielern und Tonband sind auch Aufführungen ohne Tonband oder Aufführungen des Tonbands allein möglich. Kagel wünschte sich dann einzig eine entsprechende Anpassung des Untertitels »für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher« zu »Musik für Instrumentalisten« beziehungsweise »Musik für Lautsprecher«. <sup>41</sup> Zweitens darf eine Besetzungsgröße zwischen 2 und 5 Mitwirkenden gewählt werden; und drittens ist nicht vorgesehen, dass alle ausgearbeiteten Spielaktionen durchgeführt werden, sondern jeder der Beteiligten soll eine Auswahl zum Gesamt Ablauf beisteuern, so dass insgesamt eine Minstdauer von 25 Minuten nicht unterschritten wird. Damit ist *Acustica* bereits von seiner praktischen Grundanlage her viel einfacher zu handhaben als sein vergleichsweise starrer Vorläufer. Für die Uraufführungsfassung hat Kagel mit fünf Spielern des Kölner Ensembles – namentlich denselben, die auch *Der Schall* zur Uraufführung brachten – die größtmögliche Variante in Maximalbesetzung mit Tonband gewählt. Die zeitnah von derselben Besetzung eingespielte Schallplattenaufnahme erreicht gar eine Länge von fast 70 Minuten und übertrefft damit die Dauer des Zuspieldbands von gut 40 Minuten um einiges. <sup>42</sup> Dies liegt im Rahmen der Aufführungsvorgaben, da dem Klangregisseur eine entsprechende Flexibilität bei der Dauergestaltung der Zuspieldung eingeräumt wird. <sup>43</sup> Daher ist nicht überraschend, dass *Acustica* nach der Erstfassung, die vom Kölner Ensemble mit Kagel noch über einige Jahre gespielt wurde, später auch in anderen Formaten erschien, unter anderem in Kassel 1992 in einer Fassung für zwei Spieler, mit Theodor Ross und Wilhelm Bruck, oder in einer mit fünf Spielern besetzten und erneut von Kagel als Klangregis-

<sup>41</sup> Partitur *Acustica*, »Einführung«, S. VII (Quellen *Acustica*).

<sup>42</sup> LP *Acustica*, DGG 1972 (Quellen *Acustica*).

<sup>43</sup> Partitur *Acustica*, »Einführung«, S. I und VII (Quellen *Acustica*).

sind die Klangergebnisse aufgrund der Beschaffenheit der Klangerzeuger im Vergleich zu standardisierten Instrumenten oftmals schwer zu kalkulieren, doch setzt Kagel mit seinen akribischen Vorgaben klare Grenzen für jede Aktion. Musikalische Notation, Grafik und verbale Spielanweisungen sind in diesem Rahmen wie eine konventionelle Partitur zu lesen und es verbleiben die üblichen Interpretationsspielräume. Im Beispielblatt 40 zeigen sie sich in der symbolhaften Bilddarstellung und in den verbalen Angaben. Die Mimik und die Haltung sind prototypisch neutral, und die Anweisung, den Ballon »unterschiedlich lang, zart und heftig« zu reiben, umschreibt den Spielraum der Ausführung angemessen. Selbst wenn expressive Anweisungen erscheinen, wie zum Beispiel ein »enttäuscht« zu artikulierender »Oh«-Ausruf (Blatt 58), weitere »mit manischer Genauigkeit« zu wiederholende Modelle (Blätter 72 und 73), eine »mit wachsender Aufregung« und schließlich »hysterisch« auszuführende Trompetenpassage (Blatt 91d) oder Bogenstriche, die »wie ein Schnarchender« (Blatt 109) und »wie ein Hauch« (Blatt 111) zu führen sind, bleiben sie der musikalischen Umsetzung geschuldet. Im Gegensatz zur Offenheit im Gesamtverlauf von *Acustica* findet sich daher auf der Ebene der Binnenverläufe große Strenge, das heißt in der Aufführung soll mit den experimentellen Klangerzeugern nicht mehr experimentiert werden, sondern die Aktion ist möglichst darstellungskonform umzusetzen.

**Thematische Konzeption/Rahmung** Wie schon im Zusammenhang mit dem Instrumentarium angesprochen, setzt Kagel das Stück von Anfang an in einen mehrschichtigen Kontext: erstens die vielfältigen, experimentell entwickelten Klangerzeuger; zweitens die Gegenüberstellung von vorproduziertem Zuspieldband und Instrumentalspiel. Beides wird sowohl in der Partitureinleitung gegenüber den Spielern als auch in der Werkeinführung gegenüber dem Publikum thematisiert. Die Aussagen zum Instrumentarium wurden im vorangegangenen Abschnitt vorgestellt; über den zweiten thematischen Hintergrund werden die Spieler bei der Beschreibung der als Ebene A vorgestellten Tonbandschicht zunächst eher grundsätzlich informiert: »Ausgangspunkt dieser in sich geschlossenen Tonbandkomposition war die möglichst homogene Verbindung von Instrumentalklang und elektronischer Klangerzeugung« (S. 1).

Damit ist zumindest angedeutet, dass diese innerhalb der Tonaufnahme schon angelegte Verbindung auch in der Konzertdarbietung wirksam bleiben sollte. Thematisch wird dies in der Partitureinleitung nicht weiter ausgeführt, doch deuten die Hinweise zum Zusammenspiel der Ebenen A und B in diese Richtung:

»Die Tonbandkomposition sollte zunächst ohne Instrumentalspiel abgehört werden, damit die Musiker während der Proben und Aufführung besser disponieren können. Diese Einspielung bewirkt Kontinuität, so daß die Mitwirkenden sich nicht gezwungen fühlen, ständig zu spielen.

Von den drei Abteilungen der Konzeptpartitur zum *Zwei-Mann-Orchester* ist die dritte sicher am ehesten verzichtbar. Die Zeichnungen sind ausgesprochen als Anhang zu verstehen, ergänzen die Erläuterungen im Einleitungstext zwar durch skizzenhaft angedeutete Ideen zu Spielmechaniken, doch bergen sie auch die Gefahr der Nachahmung. Einzig die unterschwellige Vermittlung eines visuellen Anspruchs lässt sich ihnen zugute halten. Die komplette Substanz des Konzeptes ist bereits in den beiden Hauptabteilungen aus Text und musikalischen Modellen enthalten und diese bilden eine Einheit: Wie die Modelle ohne die textlichen Vorgaben unverständlich bleiben, so kann auch der Einleitungstext allein weder den Anspruch einer Bauanleitung für die Orchestermaschine noch den einer Kompositionsanleitung für die musikalische Gesamtgestalt erfüllen. Erst in einer intensiven Auseinandersetzung mit beidem entfaltet sich das Konzept zu einer Anweisung, wie das Stück zu realisieren ist. So ist das *Zwei-Mann-Orchester* in dieser Form ein wahres Konzeptstück.

#### 3.4.2. Weitere Rahmenvorgaben

In der Werkeinführung zur Donaueschinger Uraufführung des *Zwei-Mann-Orchesters* 1973 hat Kagel einige der aus der Konzeptpartitur ersichtlichen thematischen Aspekte auch dem Publikum vorab bekannt gemacht, was sich zuweilen in inhaltlich ähnlichen Formulierungen niederschlug.<sup>164</sup> Insbesondere die Konfrontation der Instrumentenmaschine mit dem konventionellen Sinfonieorchester rückte er in seinem Einführungstext in den Vordergrund, da sie im Rahmen dieses wesentlich vom Sinfonieorchester des damaligen Südwestfunks geprägten Festivals besonders zur Geltung kommen konnte. Das Publikum erfuhr, dass der bereits um 1970 ausgesprochene Kompositionsauftrag des damaligen Festivalleiters Otto Tomek im Zusammenhang mit der geplanten und 1971 durchgeführten Diskussion zum »Sinfonieorchester in verwandelter Welt« zu verstehen sei, zu der Kagel nun seinen verspäteten Beitrag liefern wolle.<sup>165</sup> An diesem renommierten Ort war mit ausgesprochenem Fachpublikum zu rechnen, das mit dieser Problematik vertraut war. Und so griff Kagel, sich dessen wohl bewusst, einen bereits für die thematische Rahmung von *Acustica* herangezogenen Topos auf:

»In meiner Vorstellung sollte die Krise des Orchesters heute sowohl künstlerische wie gesellschaftliche Lösungen finden. Weil die von den lebenden Spielern anfangs gefürchtete elektronische Musik im Laufe der Jahre zunehmend freundlich und das Mißtrauen der instrumentalen Welt mit

<sup>164</sup> Programm UA Donaueschingen, 20./21. Oktober 1973, S. 11–13 (Quellen *Zwei-Mann-Orchester*).

<sup>165</sup> Ebd., S. 11. Kagel verschweigt, dass die ursprünglich für 1972 vorgesehene Uraufführung des *Zwei-Mann-Orchesters* um ein Jahr verschoben wurde; vgl. Otto Tomeks Rückblick auf das Projekt, Tomek 1991, »Ein Brief«, S. 87–90. Zur Diskussion des Sinfonieorchesters im Rahmen des Donaueschinger Festivals vgl. Köhler 2009, »Frischmilch oder H-Milch?«.

## 4. Sehen und Hören im Instrumententheater

Ist Kagels Instrumententheater nun als Fortsetzung des Instrumentalen Theaters mit angehäuften Mitteln zu verstehen oder haben wir es mit einer eigenständigen Werkgruppe zu tun? Definiert man das Instrumentale Theater in einem engen Sinn, wonach die kompositorische Kontrolle in den zugehörigen Werken zwingend auch die Bühnenpräsenz der Spieler umfasst, fallen die Stücke des Instrumententheaters nur zum Teil darunter. Mimik und Gestik der ausführenden Musiker werden hier nur in Einzelmomenten dramaturgisch ausgearbeitet und die Verselbständigung dieser Ebene zu einer eigenständigen Schicht, in welcher das Musikmachen selbst als »Showing ›showing doing‹«<sup>1</sup> zur Darstellung kommt, tritt nur sehr vereinzelt auf. Im Gegenteil überwiegt die Neutralisierung der Spielerfiguren in Richtung des konventionellen Ensemblespiels, ihr Modus ist das »Showing doing«, das heißt das Aufführen von zuvor einstudierter Musik vor Publikum. Dies ist die Grundlage, auf der das Instrumententheater erstellt wird. Manche der Stücke sind zwar mit einer starken Wurzel im Instrumentalen Theater verankert, beispielsweise das szenisch angereicherte *Unter Strom* und insbesondere das aus assoziationsreichen Mikroszenen zusammengesetzte *Repertoire*. Insgesamt aber überwiegt das dramaturgisch neutrale Setting des konventionellen Konzertrahmens.

Szenische Einschlüsse und andere theatralische Dimensionen werden im Instrumententheater weniger aus dem Habitus des Musizierens selbst begründet als vielmehr von den jeweils herausgestellten Rahmenthemen bestimmt. Die Grenzlinien dieser Bestimmung sind nicht immer klar auszumachen, denn einige der im Instrumentalen Theater angelegten Themenansätze werden im Instrumententheater aufgegriffen und in neue thematische Rahmen eingepasst, was ein Abgleich mit den herausgearbeiteten Grundmotiven verdeutlicht:

1. Im Instrumentalen Theater wurden die Grundbedingungen des musikalischen Zusammenspiels offen thematisiert, indem dessen bekannte Konventionen wie die Sitzordnung oder Körperhaltungen und Spielregeln sowie einige nicht zur Aufführung gehörige Vorgänge wie das Einsatzgeben und ähnliches in die Stücke integriert und gegen den Strich gestaltet wurden. Insbesondere bei *Der Schall*, *Unter Strom* und *Exotica* wurde in ähnlicher Weise das musikalische Zusammenspiel als Kommunikationsvorgang ersichtlich und beobachtbar, während sich die modularen Stücke in der Nachfolge von *Acustica* davon bereits lösten und direkt das unkonventionelle Instrumentalspiel in den Vordergrund rückten.

1 Vgl. den Abschnitt »Die Aufführungsproblematik« in Kapitel 1.3.

Stück ganz bewusst wieder dem etablierten Instrumentarium zu. Auch hier wird die thematische Spannung mit Hilfe einer polaren Rahmensetzung aufgebaut, doch sind es nicht Klangerzeuger aus musikfremden oder historisch beziehungsweise geografisch entfernten Bereichen, die als Gegenpol zum Bekannten fungieren, sondern die Brechung findet auf der Ebene des Instrumentalspiels selbst statt. Experimentelle und exotische Instrumente sind explizit zu vermeiden. Das klassische Sinfonieorchester und das multiinstrumentale Ein-Mann-Orchester werden im Bild einer instrumentalen Großmechanik zusammengeschoben, das eine humorvolle Orchesterkarikatur und zugleich kritisch die ins Unermessliche gesteigerte Beanspruchung der eingebundenen Instrumentalisten darstellt. Dieses Konzept fußt ganz entscheidend auf den ausführenden Spielern und den Zufällen der Instrumentensuche, so dass eine offene Definition der Klangerzeugersammlung unabdingbar ist. Sie wird jedoch durch die thematische Verankerung im Orchester deutlich begrenzt und so steuert auch das Klangbild in eine klar absehbare Richtung. Die aus dem musikakrobatischen Ein-Mann-Orchester abgeleitete komplexe Maschinerie hebt dieses Stück allerdings auf eine Ebene klanglicher und vor allem visueller Komplexität, die in keiner der vorangegangenen Kompositionen erreicht wurde. Was den Zeigeeffekt der Instrumentensammlungen betrifft, bildet das *Zwei-Mann-Orchester* zweifellos einen nicht mehr überbietbaren Höhepunkt, der sich nicht mehr nur zeitlich, sondern auch räumlich ausdehnt und der Orchestermaschine bereits im Stillstand skulpturale Qualitäten verleiht.<sup>2</sup>

#### 4.2. Partituranlage und Bühnenpräsenz

Die Fülle der in den Kompositionen des Instrumententheaters versammelten Klangerzeuger trägt die Tendenz zur aufgesplitterten Präsentation in zahlreichen Einzelmomenten in sich, da keine hierarchischen Gruppierungen angelegt wurden, sondern gerade das gleichberechtigte Nebeneinander der verschiedenen Objekte im Zentrum steht. So lassen sich die verschiedenen Lösungen, die Kagel für die Verschriftlichung der Werke ausgearbeitet hat, als Varianten zur Bändigung dieser expansiven Materialtendenz verstehen. In allen Partituren – ob durchgehend notiert oder in verschiedenen Modi der Separierung dargestellt – wird erkennbar, dass dem Komponisten sowohl an einer Würdigung der einzelnen Instrumente als auch an einem tragfähigen und stimmigen Gesamtverlauf gelegen war. Transparenz in der Aufführung mit ausreichendem Freiraum für die individuelle Präsentation galt es mit musikalisch-szenisch überzeugenden Spannungsbögen zu vereinbaren. Bei *Der Schall* und *Unter Strom* behielt Kagel beides unter Kontrolle, indem er die Einzelauftritte der

2 Vgl. dazu Boehm 2017, »Visuell-akustische Arbeit«.

## 5. Anhang

### 5.1. Analytische Details zum »Zwei-Mann-Orchester«

Die folgenden Abschnitte ergänzen die Beschreibung des Zwei-Mann-Orchesters in Kapitel 3.4.1. um einige analytische Details, die aus dem Vergleich der Partitur mit den erhaltenen Skizzen gewonnen wurden.

Seitenangaben in Klammern verweisen auf die entsprechenden Seiten in der Druckausgabe der Konzeptpartitur *Zwei-Mann-Orchester* (Quellen *Zwei-Mann-Orchester*). Genauere Angaben zu den Skizzen finden sich im Quellenverzeichnis (Quellen *Zwei-Mann-Orchester*).

#### Die musikalischen Modelle

»I Melodik« (S. 1–15)

Modellaufbau: Als Basis dienen 2-tönige bis 6-tönige Modelle, gruppiert als M2 bis M6. Jede Gruppe enthält, da jeder Ton der chromatischen Reihe genau einmal als Anfangston dient, 12 durchnummerierte Grundmodelle in freier Abfolge. Die Grundmodelle werden ergänzt durch unterschiedliche Mengen transponierter Modelle derselben Grundform.

Die Beispielseite der Modelle M2/1–M2/4 (Abbildung 25, Kapitel 3.4.1., S. 186) zeigt die 2-tönigen Modelle mit den Anfangstönen  $c'$ ,  $as'$ ,  $f'$  und  $es'$ . Aus der Verwendung je eines anderen Intervalls (hier 2-, 2+, 3+ und 5<sup>1</sup>) ergeben sich vier unterschiedliche Folgen:  $c'-h'$ ,  $as'-b'$ ,  $f'-des'$  und  $es'-b'$ . Die Anzahl der Transpositionen ist unsystematisch verteilt:

M2/1 erhält 7 Schritte aufwärts bis  $g'-fis''$  und 2 abwärts bis  $b'-a'$ ;

M2/2 erhält 1 aufwärts bis  $a'-h'$  und 10 abwärts bis  $b-c'$ ;

M2/3 erhält 10 aufwärts bis  $dis''-h'$  und 1 abwärts bis  $e'-c'$ ;

M2/4 erhält 6 aufwärts bis  $a'-e''$  und 4 abwärts bis  $h-fis'$ .

Diese unregelmäßige Verteilung setzt sich auch bei den folgenden Modellen M2/5–M2/12 fort und scheint keiner strengen oder gar seriellen Organisation zu folgen: Die Zählung der aufsteigenden Transpositionen ergibt gereiht die Werte 7, 1, 10, 6, 3, 2, 3, 4, 4, 7, 4, 5; bei den absteigenden Transpositionen ergibt sich 2, 10, 1, 4, 2, 6, 4, 7, 6, 2, 6, 2, das heißt einmal 8, einmal 6 verschiedene Werte. Daraus lässt sich keine Systematik ablesen. Diese Unsystematik setzt sich bei den mehrtönigen melodischen Modellen fort, so dass sich beispielsweise bei den letzten vier, den 6-tönigen Modellen M6/9 ( $des''-f''-e''-d''-as''-es''$ ), M6/10 ( $dis'-fis'-g'-cis''-gis''-ais''$ ), M6/11 ( $f''-des''-g'-gis'-a'-d'$ ) und M6/12 ( $a''-es''-as'-c''-f'-g'$ ) Transpositionsfolgen von 9, 2, 5 und 1 aufwärts sowie 2, 3, 6 und 7 abwärts ergeben (S. 15).

In den Skizzen lässt sich das von Kagel verwendete Auswahlverfahren nur ansatzweise nachvollziehen. So zeigt beispielsweise das erste Skizzenblatt zu den 2-tönigen melodischen Modellen in der Mitte gerahmt das »allgemeine Schema« sowie rechts davon eine absteigende 12-tönige Skala, nach der die Anfangstöne der Modelle abgetragen wurden (Abbildung 31 oben). Innerhalb des Rahmens finden sich alle 12 verwendeten Grundmodelle, zunächst noch aufsteigend geordnet nach dem jeweils gewählten Intervall. Die definitive Reihenfolge hat Kagel nachträglich nach einem nicht feststellbaren Modus definiert und mit eingekreisten Ziffern unterhalb angegeben. Mit der doppelten Kreuzreihe über der rechts außerhalb des Rahmens notierten Skala wurde offenbar die Verwendung aller 12 Töne als An-

1 Die Bezifferung der Intervalle folgt dem von Kagel in den Skizzen verwendeten Schema: 2-/2+ für kleine und große Sekunde, 3-/3+ für kleine und große Terz, 4/4+ für reine und übermäßige Quarte, 5 für reine Quinte, 6-/6+ für kleine und große Sexte, 7-/7+ für kleine und große Septime und 8 für reine Oktave.





1. Zyklus: Spalten 1–7,
2. Zyklus: Spalten 8–16,
3. Zyklus: Spalten 16–24,
4. Zyklus: Spalten 24–31,
5. Zyklus: Spalten 32–39,
6. Zyklus: Spalten 39–47,
7. Zyklus: Spalten 47–54,
8. Zyklus: Spalten 55–61.

Sowohl die Überlappungen, die eine Verbindung der 8 Zyklen zu je 19, das heißt insgesamt 152 Elementen in einem auf 61 Spalten verteilten 10er-Raster (1+2+3+4) erst ermöglichen, als auch das Restelement aus Zyklus 8 (Ellbogen links entfällt) zeigen Kagels pragmatischen Umgang mit der zugrundegelegten Systematik. Um schließlich die Zahl von insgesamt 60 Körpermodellen zu erreichen, verzichtete Kagel auf die in Spalte 10 der Skizze erscheinende Kombination von linker Schulter mit linkem Bein.

## 5.2. Verzeichnis der Partituren und Quellen

Das Verzeichnis enthält Angaben zu Interviews sowie zu den verwendeten Dokumenten, sortiert nach Werktiteln. Zu jedem Werk wurden die wichtigsten Angaben zu Titel, Widmung und Uraufführung zusammengestellt, gefolgt von der Auflistung der für die Ausarbeitung herangezogenen Materialien. Wenn nicht anders angegeben, befinden sich die Dokumente in der Bibliothek und Phonotheek beziehungsweise in der Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung.

### Interviews

Im Vorfeld zu dieser Studie wurden mehrere Gespräche mit Interpreten aus dem Kölner Ensemble für Neue Musik geführt. Die vier jeweils mehrstündigen Mitschnitte der Gespräche liegen als Tondateien im Besitz des Autors vor; sie wurden bisher nur teilweise transkribiert und sind nicht veröffentlicht.

Interview 1: Wilhelm Bruck, Christoph Caskel und Matthias Kassel; 28. Januar 2010, Köln

Interview 2: Wilhelm Bruck, Theodor Ross und Matthias Kassel; 29. Januar 2010, Köln

Interview 3: Wilhelm Bruck und Matthias Kassel; 18. September 2010, Köln

Interview 4: Theodor Ross und Matthias Kassel; 18. September 2010, Bergheim Glessen

### Quellen *Acustica*

Mauricio Kagel: *Acustica* für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher (1968–1970)

Zwei bis fünf Ausführende und Klangregisseur.

»in memoriam Alfred Feussner« (Verlagsausgabe, Blatt [1])

Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln

UA 26. Februar 1970, Köln, WDR, Musik der Zeit

Kölner Ensemble für Neue Musik: Karlheinz Böttner, Wilhelm Bruck, Christoph Caskel, Vinko Globokar und Edward H. Tarr, Klangregie: Mauricio Kagel

- Verlagsausgabe: Partitur, London: Universal Edition o. D. (© 1968; Ausgabe 1989 [laut Umschlagrückseite]; UE 18429); mit »Einführung«, S. I–VII, darin Liste der Klangerzeuger, S. II–VI, sowie Fotos der Klangerzeuger, S. VIII–XII

- Ton: LP *Match/Musik für Renaissance-Instrumente*, Mitwirkende: siehe UA, Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft o. D. [um 1968], Reihe Avantgarde (DGG 137 006)
- Film: TV-Film *Match für drei Spieler* (1966/67), Buch und Regie: Mauricio Kagel, Mitwirkende: siehe UA; Produktion: WDR/Westdeutsches Fernsehen 1967, Erstsendung: 26. April 1967, WDR/WDF Köln (vgl. Kagel 1985, *Das filmische Werk*, S. 25–34)

#### Quellen *Morceau de concours*

Mauricio Kagel: *Morceau de concours*, Urfassung für einen Trompeter und Zuspieldband (1970–1972), revidierte Fassung für einen oder zwei Trompeter (1992)

UA 27. Februar 1971, Turin, *Incontri con la musica contemporanea* (terza serie)

Trompeten: Edward Tarr

- Verlagsausgabe: 2., überarbeitete Fassung für einen oder zwei Trompeter, Partitur, Wien: Universal Edition o. D. (© 1990; Ausgabe 1992 [laut letzter Seite innen]; UE 19677), mit Vorwort ohne Titel, o. S. [Titelseite verso]
- Manuskript: 1. Fassung, Fotokopie mit handschriftlichen Eintragungen, 7 Seiten (Originalmanuskript vermutlich im Besitz von Edward Tarr)
- Programm UA Turin, 27. Februar 1971, *Incontri con la musica contemporanea* (terza serie), mit (italienischer) Werkeinführung von Edward Tarr, o. S.
- Programm Berlin, 15. Januar 1992, Ensemble Modern (Trompeten: William Forman und Michael Gross), Kammermusiksaal der Philharmonie, 3. Abonnementskonzert, mit Werkeinführung, o. S. [S. 4]

#### Quellen *Musik für Renaissance-Instrumente*

Mauricio Kagel: *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66)

23 Spieler; als Kammermusik für Renaissance-Instrumente aufführbar mit 2 bis 22 Spielern

»In memoriam Claudio Monteverdi« (Verlagsausgabe, S. [2])

Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln

UA 26. April 1967, Köln, WDR, *Musik der Zeit*

Krummhörner (auch Blockflöten): Sebastian Kelber, Gerhard Braun, René Clemencic und Michael Vetter; Pommern: Helmut Hücke, Alfred Sous, Heinrich Göldner und Werner Mauruschat; Zink: Edward H. Tarr; Renaissance-Posaunen: Helmut Schmitt, Wilhelm Wendlandt und Kurt Federowitz; Orgelpositiv (auch Regal): Annemarie Bohne; Schlagzeug: Siegfried Rockstroh und Christoph Caskel; Alt-Laute: Karlheinz Böttner; Bass-Laute (auch Theorbe): Wilhelm Bruck; Viola da braccio: Eduard Rab und Spiros Rantos; Viola da gamba: Heiner Spicker, Hubert Koller und Gerald Sonneck; Violone: Heinz-Georg Thor; Leitung: Mauricio Kagel

- Verlagsausgabe: Partitur, Reproduktion der Reinschrift, London: Universal Edition o. D. (© 1970; Ausgabe 1971 [laut Umschlagrückseite]; UE 13555 LW); mit »Zeichenerklärung« und »Besetzung«, o. S.
- Programm UA Köln, 26. April 1967, WDR, *Musik der Zeit* 4, mit Werkeinführung von Mauricio Kagel, o. S.
- Ton: LP *Match/Musik für Renaissance-Instrumente*, Mitwirkende: siehe UA, Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft o. D. [um 1968], Reihe Avantgarde (DGG 137 006)

- Danuser 1984** Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7)
- Danuser 1991** Hermann Danuser: Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa, in: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, hg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1991, S. 91–105
- Danuser 1992** Hermann Danuser: Einleitung, in: Danuser Hg. 1992, *Musikalische Interpretation*, S. 1–72, wieder abgedr. in: Danuser 2014: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1: Theorie, S. 394–461
- Danuser 1994** Hermann Danuser: Grundtypen der Interpretationsanalyse, in: *Neue Musik und Interpretation. Fünf Kongreßbeiträge und drei Seminarberichte*, hg. von Hermann Danuser und Siegfried Mauser, Mainz u. a.: Schott 1994 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 35), S. 23–30
- Danuser 1996** Hermann Danuser: Interpretation, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begr. von Friedrich Blume, 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter und Stuttgart u. a.: Metzler 1996, Sp. 1053–1069, wieder abgedr. in: Danuser 2014, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1: Theorie, S. 471–487
- Danuser 1998** Hermann Danuser: Der Text und die Texte. Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998, Bd. 1, S. 38–44, wieder abgedr. in: Danuser 2014, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1: Theorie, S. 50–61
- Danuser 2009a** Hermann Danuser: Generic Titles. On Paratextual Metareference in Music, in: *Meta-reference across Media. Theory and Case Studies*, hg. von Werner Wolf, Katharina Bantleon und Jeff Thoss, Amsterdam und New York, NY: Rodopi 2009, S. 191–210
- Danuser 2009b** Hermann Danuser: Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt, in: *Il Saggiatore musicale* 16 (2009), Nr. 1, S. 103–122, wieder abgedr. in: Danuser 2014, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1: Theorie, S. 530–548
- Danuser 2010** Hermann Danuser: Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*, hg. von Tobias Bleek und Camilla Bork, Stuttgart: Steiner 2010, S. 41–63, wieder abgedr. in: Danuser 2014, *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1: Theorie, S. 104–123
- Danuser 2014** Hermann Danuser: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, 4 Bde., Schliengen: Edition Argus 2014
- Danuser Hg. 1992** *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)
- Daude 2014** Daniele Daude: *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven auf Opernanalyse*, Bielefeld: Transcript 2014
- Davis 1975** Douglas Davis: *Art and the Future. A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, New York, NY: Praeger 1973, dt. Ausg. *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*, Köln: DuMont Schauberg 1975
- De Benedictis 2014** Angela Ida De Benedictis: Indeterminacy and Open Form in the United States and Europe. Freedom from Control vs. Control of Freedom, in: *Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900–2000*, hg. von Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert und Anne C. Shreffler, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press 2014, S. 411–424
- Dell’Antonio 1999** Andrew Dell’Antonio: Musicking. The Meanings of Performing and Listening by Christopher Small (Rezension), in: *Notes* 55 (1999), Nr. 4, S. 883–886
- Demierre 1985** Jacques Demierre: Mauricio Kagel entre musique et théâtre, in: *Contrechamps* (April 1985), Nr. 4, S. 100–106