

Der Schall und die Folgen

Mauricio Kagel im Gespräch mit Matthias Kassel

Matthias Kassel: Mauricio Kagel in Basel, das hat schon eine Tradition, wenn ich an die Inszenierungen im Theater Basel denke – allen voran Herbert Wernickes Aus Deutschland von 1997 – und an viele Aufführungen hier in der Gare du Nord. Auch sammeln wir seit 1996 Ihre Manuskripte und Arbeitsdokumente in der Paul Sacher Stiftung sowie seit 2004 in Zusammenarbeit mit dem Musikmuseum des Historischen Museums Basel Ihre umfangreiche Instrumentensammlung. Aus diesem Bestand haben wir nun – nach der kleinen Ausstellung über die Kinderinstrumente 2006¹ – ein weiteres Thema gewonnen: Das Werk Der Schall für fünf Spieler von 1968 und das experimentelle Instrumentarium.

Die Beschäftigung mit Instrumenten ist für einen Komponisten selbstverständliches Handwerk. Das Instrumentarium nicht als gegeben zu akzeptieren, sondern experimentell damit umzugehen, führt zu entscheidenden Erweiterungen dieses Arbeitsbereichs. An der im 20. Jahrhundert eminent wichtig gewordenen Hinterfragung des Instrumentariums sind Sie seit nun fast fünfzig Jahren federführend beteiligt. Stücke wie Der Schall, Acustica und Exotica sind dabei nur die auffälligsten Beispiele. Wie beurteilen Sie heute im Rückblick Ihre eigenen Ansätze in diesen Stücken? Haben sich Ihre damaligen Fragen beantwortet oder sind sie vielleicht für Sie unwichtig geworden?

Mauricio Kagel: Vieles ist keineswegs unwichtig geworden, im Gegenteil, aber die Fragestellungen hätten sich im Laufe der Zeit wahrscheinlich geändert. Im Rückblick finde ich gerade die drei Stücke, die Sie erwähnt haben – *Der Schall*, *Acustica* und *Exotica* – immer überraschend neu. Man könnte wohl von einer „Frischzellen-Therapie“ ihrer musikalischen Ästhetik sprechen. In diesem Zusammenhang wären aber auch erwähnenswert: *Unter Strom* für drei Spieler (1969), *Pas de cinq*, eine Wandelszene für fünf Darsteller (1965), *Transición II* für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder (1958–59) oder das szenische Konzertstück *Repertoire* sowie andere Teile aus *Staatstheater* (1967–70) wie die konzertanten Massenszenen *Parkett*, das Sing-Spiel *Saison* oder die Instrumentalmusik in Aktion *Spielplan*. Und vor allem: *Zwei-Mann-Orchester* für zwei „Ein-Mann-Orchester“ (1971–73) nicht vergessen! Mit anderen Worten: Wir haben es hier nicht mit musealen, sondern mit lebendigen Zeitdokumenten zu tun. Das liegt wahrscheinlich auch an den immanenten

¹ *Kind und Kagel. Mauricio Kagel und seine Kinderinstrumente*, eine Ausstellung des Historischen Museums Basel/Musikmuseum in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung, 13. Januar bis 15. Oktober 2006 (Begleitbroschüre, hrsg. von Matthias Kassel, Basel: Paul Sacher Stiftung 2006, Vertrieb: Schott Music, Mainz).

Variationsmöglichkeiten der Besetzung und den verschiedenen Blickwinkeln, an denen eine Interpretation ansetzen kann.

Ich habe mich immer bemüht, kein Stück aus der Hand zu geben, das ich nicht vollkommen verantworten konnte. Das soll kein Tadel an manchen meiner Kollegen sein, aber das Musikleben mit dem Wahn seines Uraufführungsdrucks ist eben ungnädig, wenn man nicht rechtzeitig die Partitur liefert. Man könnte fast von gedrucktem Kanonenfutter sprechen. „Rechtzeitig“ kann aber auch häufig „unverzeihlich spät“ bedeuten (Extremfälle reichen bis zur Fertigstellung der Spielstimmen erst am Tag der Generalprobe ...). Diesen unnötigen Aufregungen habe ich mich stets zu entziehen versucht; in der Regel war ich ein Jahr im voraus mit dem neuen Werk fertig, was man an den Enddaten meiner Partituren ablesen kann. Allerdings zeigt mein Arbeitsrhythmus in letzter Zeit durch häufige Krankheit Ungleichmäßigkeit.

Ich kann also keines der Stücke, das ich in der Vergangenheit geschaffen habe, aus musikalischen oder ästhetischen Gründen im Nachhinein aberkennen. Bei meinen ersten Besuchen der Ferienkurse in Darmstadt musste ich häufig lächeln, als viele der damals jungen Komponisten ihre eigenen Kompositionen, die sie vor zwei oder drei Jahren geschrieben hatten, als alten Hut bezeichneten. Würde ein Stück nach so kurzer Zeit veralten, dann könnte Musikgeschichte unter dem Vorzeichen einer chronisch-fatalistischen Gerontologie leiden. Welch bedrohliche Vorstellung!

Sicher ist die Periode, in der ich experimentelle Klangerzeuger und Hybrid-Instrumente entwickelt habe, weitgehend abgeschlossen. Ich brauche nicht mehr daran zu arbeiten, die Initialzündung, die ich vor mittlerweile fünfundvierzig Jahren legte, wirkte weiter in den nachfolgenden Generationen. Das freut mich ganz besonders, weil das Erfinden von anderen Klangquellen zugleich ein Zeichen von Neugierde und Phantasie, aber auch von einem neuen kompositorischen Ansatz sein kann. Das ergibt sich aber nicht automatisch und darf daher nicht mechanisch miteinander verbunden werden. Die Gründe, Neues im digitalen Zeitalter zu gestalten, sind theoretisch die gleichen wie in der allmählich ablaufenden, aber noch wirksamen Manufaktur. Die Hand hat beim Komponieren noch viel zu sagen ... Der Antrieb zur Erneuerung bleibt der gleiche, bloß die Gefahr einer Verkalkung von Stilmerkmalen ist hörbar größer geworden.

Musikgeschichte ist eine komplexe Disziplin, weil die Fakten, die zum historischen Geschehen beitragen, mannigfaltig und von sehr unterschiedlicher Informationsgüte sind. Es gibt direkt wirkende Einflüsse, und solche, die zunächst gar nicht sichtbar oder hörbar sind und erst, nach Jahrzehnten, deutlich werden. Als ich vor fast fünfzig Jahren nach Europa kam,

machte ich mit elektronischer Musik weiter, im Anschluss an meine frühen Versuche in Argentinien. Das bedeutete eigentlich schon damals, sich nicht mit dem herkömmlichen Instrumentarium zu begnügen. Unzufriedenheit kann also zum Experimentieren führen. Was die elektronische Musik anfänglich bewirkt hat, war die direkte Eingriffsmöglichkeit der Komponisten in das Wesen des Klangs ohne Vermittlung von Musikern. Und dieses Eingreifen diente nicht allein dem Forschen und Entdecken, sondern half – ich vermeide absichtlich das modische Wort Kreativität –, den eigenen Erfindungsgeist anzustacheln.

Das beantwortet vielleicht den Kern der Frage. Die Vergangenheit interessiert mich musikalisch wie auch kulturhistorisch, denn das Entwickeln neuer Klänge hatte ästhetische und kompositionstechnische Implikationen zur Folge – nicht nur für mich, sondern für meine Generation überhaupt. Dass ich solche Experimente heute nicht mehr betreibe, hat auch praktische Gründe. In meinem Alter lässt sich diese forschende Tätigkeit nicht mehr ohne weiteres verwirklichen. Aber es interessiert mich weiterhin und ich verfolge die Verästelungen meiner früheren Erkundungen.

Verfolgen Sie auch die Weiterentwicklungen der Computerisierung und dergleichen oder interessiert Sie vornehmlich der Umgang mit dem herkömmlichen Instrumentarium?

Ich habe nur wenig elektronische Musik gemacht und keine Computermusik, unter anderem auch weil meine Augen zu schlecht sind, um am Bildschirm lange sitzen zu können. Außerdem glaube ich – und die Entwicklungen in der Unterhaltungsindustrie geben mir dabei recht –, dass die Computermusik kein non plus ultra absoluter Kunst darstellt, sondern genau das Gegenteil: den Triumph angewandter Musik. In der Musikindustrie kann man schnell produzieren und nur mit bestimmten, vorgefertigten Strukturen, wie ein akustisches Puzzle, weiter formen.

Anders ist es mit den Installationen. 1968 habe ich *Ornithologica multiplicata* komponiert. Dafür hatte ich zwei Volieren, in einer waren exotische, nicht-europäische Vögel, in der anderen europäische. (Übrigens: erst in Europa habe ich die Bezeichnung „außereuropäische“ Musikinstrumente gehört, die mich damals zum Schmunzeln brachte.) Die Vögel wurden durch ihre eigenen aufgenommenen und teilweise verfremdeten Melodien und Klänge, mit kleinen 1-Volt-Lautsprechern, die ich in Röhren versteckt hatte, gegenseitig angestachelt. Damals ahnte ich nicht, dass dies der Beginn dessen war, was man später Installationen nennen würde. Für mich hingegen war es damals die konkrete, realistische Überhöhung eines musikalischen Zustands. Alles was Komponisten schreiben, ist erfunden.

Der Neuigkeitsgrad ist dabei relativ unwichtig. Musik findet man nicht in der Natur, sondern am Schreibtisch. Der vorromantische, romantische und auch zeitgenössische Traum einer Annäherung an das, was ich eine höhere künstlerische Art nennen möchte, die wie ein selbständig produzierender Generator agiert, ist ein alter Komponistentraum. Nicht erst seit der *Pastorale* von Beethoven sind solche impressionistischen, veristischen oder semantisch mechanistischen Umsetzungen nachweisbar, sondern schon viel früher. In den letzten dreißig bis vierzig Jahren sind Installationen zur Sichtbarmachung einer Phänomenologie des Klanges entstanden. Es ist Komposition als statischer, räumlicher Zustand im Gegensatz zu herkömmlichen Kompositionen, die sich dynamisch entwickeln. Als sich die Donaueschinger Musiktage unter einer neuen Redaktion auch programmatisch anders orientieren wollten, wurde ich gefragt, ob auch Klanginstallationen gemacht werden sollten. Ich habe das Vorhaben ausdrücklich bejaht, weil solche Produktionen ein wesentlicher Teil der ästhetischen Erforschung geworden sind. Die Neugierde und Experimentierlust von Komponisten und bildenden Künstlern, die sich mit der Gestaltung des Hörbaren befassen, mündet heute in Installationen und Klangkunst. Diese Entwicklung ist nur zu begrüßen.

Die Klanginstallationen als stillgestellte Fragen nach den Bedingungen von Klang zu beschreiben erinnert unmittelbar an Der Schall und Acustica, die ebenfalls – wie die Titel zweifelsfrei angeben – akustische Phänomene grundlegender Art untersuchen. Sie haben jedoch in der Regel größere musikalische Formen entwickelt. Empfinden Sie die punktuelle Konzentration einer Klanginstallation auf ein bestimmtes Phänomen als unvollständige Form?

Nein, aber genau deswegen bezeichne ich sie als nicht-dynamische Form. Sie sind als Zustände interessant, dagegen weniger als Kompositionen an sich. Aber spannend ist häufig die frappierende Problemstellung. Es hat etwas von Kriminalfilmen: wie man am Tatort die Lautsprecher plaziert, warum es erst so, danach aber anders klingt – sind die Zuhörer nur Zaungäste oder unfreiwillige Mitwirkende? In den Installationen wird also die Dichotomie passiv/aktiv untersucht. Jedoch: Musikhören ist nie passiv. In meiner Rede zur Eröffnung der Kölner Philharmonie sagte ich: „Musikhören ist nicht anstrengend, es sei denn, man hört tatsächlich zu“.² Wenn man aufmerksam zuhört, kann die Wahrnehmung an die Grenze ihrer Fähigkeit stoßen, weil man analytisch-konstruktiv hört, aber zugleich die sinnliche Empfindung eine wesentliche Rolle spielt. Man ist nie in der Lage, zu erraten, was der

² Mauricio Kagel, *Zur Eröffnung der Kölner Philharmonie. Festvortrag zur Einweihung des neuen Hauses am 14. September 1986*, Hamburg: Sikorski 1986, S. 13.

einzelne Zuhörer wahrnimmt – vielleicht ist es besser so ... Die Installationen sind gezielte Versuche, den Zuhörer – der hier zugleich Zuschauer ist – zu integrieren und auf irgendeine Weise, manchmal auch physisch, zu aktivieren.

Die Arbeit mit experimentellem Instrumentarium, der experimentelle Umgang mit herkömmlichem Instrumentarium, erst recht die Kombination von beidem bedarf, wie Sie in der Partitur von Acustica geschrieben haben, „unorthodoxer Musiker [...], die bereit sind, die Grenzen ihres Handwerks zu erweitern“. Sie haben damals mit den Musikern des Kölner Ensembles für Neue Musik zusammengearbeitet, die diese Bereitschaft offenbar mitbrachten. Wilhelm Bruck und Edward Tarr werden wir hier noch hören; daneben bestritten auch Christoph Caskel, Vinko Globokar und Siegfried Palm die Uraufführung von Acustica. Sehen Sie heute noch Bereitschaftsgrenzen seitens der Musiker oder denken Sie, dies hat sich – nicht zuletzt durch die frühere Arbeit – geändert?

Ein grundsätzlicher Unterschied liegt darin, dass das Durchschnittsniveau der Studierenden heute viel höher ist als früher, und dass sie mit noch größerer Selbstverständlichkeit, als wir sie hatten, Neues annehmen und spielen. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen wissen die Musikstudenten heute, dass sie, wenn sie nicht gut genug sind, keine Anstellung – oder nur vorübergehende Gelegenheiten – finden werden, weil die Bedingungen schwieriger sind als früher. Ein weiterer Grund ist, dass mittlerweile eine junge Generation von Lehrern, die bereits Umgang mit Neuer Musik hatte, dies auch vermittelt. Die größten Feinde der Neuen Musik in den Hochschulen waren häufig ein bestimmter Typus von Lehrern (wobei ich über die Schweiz nicht sprechen kann, aber über Deutschland oder Frankreich). Sie hatten sozusagen ein Hochschul-Stammtisch- Ressentiment, das ganz tief saß, weil das Neue, wenn man es missversteht, eine Gefährdung des Alten darstellen kann. Für meine Generation hingegen war – wie übrigens auch schon für Schönberg – das Neue die selbstverständliche Fortsetzung der Tradition, und in dieser folgerichtigen Kontinuität bin ich aufgewachsen und ausgebildet. Wenn Sie von einer Basler Kagel-Tradition im Singular sprechen, so darf ich bemerken, dass jede Tradition durch die Summe disparater Überlieferungen entsteht. In der Stadt X gibt es beispielsweise gute Hornspieler, weil vielleicht vor Jahrzehnten ein Hornist ausgezeichnete Instrumentalisten hinterließ, die wiederum Lehrer wurden; und so gibt es jetzt dort die Tradition einer hervorragenden Hornistenausbildung. In der Stadt Y dagegen gibt es den Brauch, Wagner-Opern am Klavier zu spielen, weil jemand, vor vielen Jahren, Korrepetitor in Bayreuth war, und dort, an der Quelle, wahrhaftig vieles erfahren hat. Es gibt

keine Tradition im Königreich der Musik ohne Begründung. Und umgekehrt ist immer ein Vorwand nötig, um Tradition zu bilden, wobei sich einige stark entwickeln und befestigen können, andere schwächer, und sogar verschwinden oder vergessen werden. Man soll also nicht von Tradition *en bloc* sprechen, denn es ist ein Sfumato-Begriff, mit unsicherer Begrenzung. Ich stand wie Schönberg in der Tradition der Verteidigung der Tradition. Brüche sind oft nur die zwingende Bestätigung und die logische Fortsetzung von Impulsen, die in der unmittelbaren Vergangenheit nur kurz angestoßen und nicht weiter entwickelt wurden.

Ich habe mich auch immer wieder mit Aspekten beschäftigt, die an Musikhochschulen verboten waren. So zum Beispiel mit der Vorgabe in *Exotica*, dass europäische Musiker singen sollen. Dabei dürfte jeder gute Lehrer, für welches Instrument auch immer, ob Klavier, Streicher oder Blasinstrument, den Studierenden beibringen, dass die Melodie, wenn sie nicht innerlich gesungen wird, keine echte musikalische Spannung haben kann. Man *muss* innerlich mitsingen. (Übrigens: Ich versuche beim Komponieren auch zu singen oder zu summen.) Weil Glenn Gould das immer tat – und ziemlich gut vernehmbar –, stand Columbia Records vor der Entscheidung, ihm das Singen bei den Aufnahmen zu verbieten oder viel Geld zu verdienen – „natürlich“ sollte er lieber singen. Gould kam aus einer Tradition, die ich sehr gut kenne. Sein Spiel war zuweilen wie ein zweistimmiges Cantabile (bei Fugati dagegen hat er kaum gesungen). Für die Spieler in *Exotica* habe ich zusätzliche Gesangspartien geschrieben. Das hat wunderbar funktioniert. Diese Erweiterung der Ausdrucksmittel stand aber im krassen Gegensatz zur Tradition der Interpretation westlicher Musik: „Spieler dürfen sich nicht oral äußern, sie haben schließlich ihre Instrumente.“

[*Als überraschende Ergänzung eine Notiz vom 2. Juni 2008*: Heute wurde ich angerufen; man plant für Juni 2009 eine Aufführung von *Exotica* in München. Der Veranstalter, gewissenhaft und korrekt, bittet deswegen um meine Zustimmung, weil das Werk von einem *koreanischen* Ensemble gespielt werden soll. Die asiatischen Musiker möchten dafür hauptsächlich Instrumente aus der europäischen Folklore verwenden (z. B. Alphorn, Zither, Ocarina, Maultrommel, Zambomba, spanische Gitarre, Hackbrett, Cornamuse und andere Schalmeyen, ergänzt durch Gamben, Oboe d’amore, diverse Lauten, Sackpfeifen und manches mehr).

Eine herrliche Idee, zwar gerade das Gegenteil von meiner Annäherung an das Thema Exotik in der Musik, aber frappierend logisch in der angestrebten Umkehrung der Ausführung. Ohne Zögern bejahte ich dieses Abenteuer: Bitte weitermachen!

In der Kunstmusik ist alles – aber auch *alles* – möglich, wenn die Grundbedingung der logischen Kohärenz erfüllt und ein bloß oberflächlicher, beliebiger Umgang mit dem brillanten Einfall vermieden wird.]

Traditionell ausgebildete Instrumentalisten müssen für die Arbeit an experimentellen Stücken diese Ausbildung ein wenig auf den Kopf stellen und damit vielleicht auch ein wenig sich selbst. Sehen Sie hier eine im weitesten Sinne politische Wirksamkeit Ihrer Arbeit?

Ich würde eher von einer kulturpolitischen Funktion sprechen. Die Definition des Politischen wird seit der Antike fortwährend verfeinert; es ähnelt dem Bürgerlichen Gesetzbuch, das nie als abgeschlossen gelten kann. Solche Erweiterungen sind schließlich selbstverständlich. *Der Schall* und andere Stücke, die Sie genannt haben, sind in gewisser Weise typisch für die 1960er Jahre mit dem Schlüsselereignis 1968. Ich war damals keineswegs fanatisiert, und habe hauptsächlich das gesellschaftliche Erdbeben beobachtet. Die bürgerlichen Intellektuellen sind häufig auf der Seite der politischen Reformen, um sie später selbstzufrieden zu verraten. Belege dafür gibt es genug. Ich bin kein Freund von Manifesten, weil ich glaube, dass allein ihre Formulierung die spätere Abkehr von den beschworenen Prinzipien beinhaltet. Aber für die politischen Zusammenhänge habe ich mich immer interessiert und gestaunt, wie die Wähler ihre Macht an „Stellvertreter“ übertragen. Sie werden letztlich betrogen, weil die gegebenen Versprechen nicht eingehalten werden oder durch erhebliche Veränderungen im Orkus enden. Ich bleibe außerordentlich empfindlich und skeptisch gegenüber Ideologien, insbesondere jenen, die „die Wahrheit“ verkünden. Fanatismus sät nur Unrecht. *Der Tribun* zum Beispiel handelt von der politischen Ekstase durch oralen Rausch. Der Vortragende übt eine Rede, die er bald öffentlich halten wird und spielt sich selbst Beifall und Marschmusik ein. Allerdings war das Einspielen von Beifall nicht meine, sondern eine Erfindung von Goebbels, dem Teufel in Person, der bei großen politischen Demonstrationen in Berlin und Nürnberg Beifall benutzte. Akustischer Pawlov pur!

In meiner Generation gab es Komponisten und Interpreten, die glaubten, politische Arbeit – oder das, was sie vollmundig so nennen wollten – bestehe darin, dass durch gelegentliche Symphoniekonzerte für Arbeiter eine konkrete Anhebung des Kulturniveaus zu erreichen wäre. Dies bewirkte aber überhaupt nichts, die Arbeiter lehnten dieses Kokettieren, mit Recht, ab. Das muss man wiederum richtig deuten: Kontinuität ist in der Kulturarbeit das A und O; transitorische Ereignisse verpuffen. Wenn Sie wirklich etwas bewirken wollen,

müssen Sie schon früh in der Schule beginnen. Dann sollte die Musikerziehung anders sein, mit vernünftigen Lernprogrammen, großzügigen Unterrichtsstunden, gut ausgebildeten und motivierten Lehrern. Die Auswirkungen werden sehr positiv sein. Macht man das nicht, und zwar abgesehen vom sozialen Gefüge, so darf man später nicht klagen, dass weniger Publikum in die Konzerte kommt.

Dies begegnete uns bereits bei dem zunächst harmlos erscheinenden Thema der Kinderinstrumente, das rasch an Brisanz gewinnt, wenn man die musikalische Früherziehung kritisiert. Zum Kurs über Kinderinstrumente im Rahmen der Kölner Kurse für Neue Musik 1971 in Köln sprachen Sie vom „akustischen Unteroffizier“ an den Musikschulen, der die Kinder zum Gleichschritt im Schlagwerk heranzieht.³

Da ging es um die Orff-Instrumente und die Dichotomie Befehlshaber/Befehlsempfänger. Der größte Feind der musikalischen Intuition von Kindern war damals die starr genormte musikalische Erziehung. Das hatte sowohl mit der gesellschaftlichen Zusammensetzung als auch mit der pädagogischen Ideologie zu tun. Mit neuen Kinderinstrumenten wollte ich zeigen, wie man bei Kindern akustische und musikalische Neugierde und Phantasie weckt. Neugierde *ist* Kreativität, ohne sie entsteht nichts Hörenswertes. Ich erfuhr eben von Martin Kirnbauer, der diese Instrumente im Musikmuseum Basel präsentiert hat, dass zwanzigtausend Besucher diese Ausstellung gesehen haben. Das freut mich natürlich enorm, denn so wirkt es weiter. Die Kinder, die das miterlebt haben, ändern sich vielleicht nicht sofort, aber ihre Ohren entwickeln sich zusehends. Und zwar nicht im Hinblick auf genau fixierte Tonhöhen – die sollen erst später von Bedeutung sein –, aber ihre Fragen führen direkt zum Wesen des Schalls. Ich war gegen die übermäßige Verwendung von Schlegeln (auf kleine Xylophone, Metallophone usw.), weil damit die musikalische Sensibilität nur auf ein tonales System hin konditioniert wird. So hören Kinder aber nicht, denn sie sind von Natur aus auf Geräusche neugierig. Sie hören auf die Vögel, ihr Spielzeug rattert und knarrt, und das alles bildet eine Vorstufe für die spätere Artikulation der musikalischen Erfindung.

³ Das Bonmot wird von mehreren Rezensenten aufgegriffen; vgl. stellvertretend N. N., *Unterricht mit Nägeln und Nudelrollen*, in: *Der Spiegel*, Nr. 52, 20. Dezember 1971, S. 112–13, und Max Nyffeler, *Musikerziehung – Persönlichkeitsentfaltung oder Dressur?*, in: *Tages-Anzeiger*, 27. Dezember 1971, S. 17 (Pressedokumentation in der Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung).

Versteht man Der Schall als thematischen Keim für spätere Werke, erstaunt es ein wenig, dass es so lange Zeit nicht aufgeführt wurde, denn regelrecht zurückgezogen haben Sie es nie. Ist es durch Acustica und andere Werke ersetzt worden?

Es war ein klassischer Fall für die musikhistorische Quellenforschung. Die alte Vinyl-Schallplattenaufnahme – erschienen bei der DGG⁴ – erreichte, zu meinem Erstaunen, einen regelrechten Kultstatus. Aber das Stück ist für allerhand Instrumente, die schwer zu finden oder nachzubauen sind. Dieses Konzept gehörte zu meiner Auffassung von 1968 und dem künstlerischen Ferment der sechziger Jahre. Ich entwickelte neue Instrumente ja nicht nur, weil ich experimentierfreudig war, sondern auch um zu zeigen, dass man mit Minderwertigem, *avec n'importe quoi*, Musik machen kann. Wie ich bereits einmal gesagt habe: „Sie können mit Schaufelrädern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren“.⁵ Wenn Sie etwas zu sagen haben, sollte es keine Rolle spielen, womit Sie Musik machen. Es ist eine Erweiterung des Konzeptes zur Musik für Kinder im Vorschulalter, appliziert auf meinen Beruf. Der Preis dafür war, dass das Instrumentarium von anderen Ensembles nicht einfach nachgebaut werden konnte und so blieben das Stück und die Instrumente in Wartestellung – bis heute. Ich ahnte das damals, aber es war dennoch richtig, es zu versuchen, denn für viele Zuhörer war es eine Offenbarung, zu verstehen, dass sie nicht ausgeschlossen waren von der Möglichkeit, Musik zu machen.

Das sind die kulturhistorischen Implikationen solcher Stücke. Die Ballons und Metallfolien, die Schwirrhölzer und Plastikobjekte und zahlreiche andere Requisiten von *Acustica* klingen gut und sind billig, was eine Rolle nicht nur bei der Anschaffung spielen kann, sondern auch beim Experimentieren mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Klangerzeugers. Dass die Preise für die bestmöglichen Instrumente hoch sind, ist vielleicht berechtigt; aber dass man damit spekuliert und die guten Geigen immer seltener und teurer werden, als wären sie Aktien oder Grundstücke, ist unmoralisch. Vor allem gekauft von Personen, die keine Interpreten sind und nicht einmal ein Instrument spielen können. Ich habe mein Cello verkauft, bevor ich nach Europa ging. Das würde ich nie wieder tun! Es ist ein Teil der Widrigkeiten unserer musikalischen Gesellschaft, dass sie von einer merkwürdigen

⁴ Mauricio Kagel, *Der Schall* für fünf Spieler, Kölner Ensemble für Neue Musik, Hamburg: Deutsche Grammophon o. D. (Aufnahme 1969), Reihe „Avantgarde“, LP 2561 039.

⁵ *Abläufe, Schnittpunkte – montierte Zeit. Mauricio Kagel im Gespräch mit Lothar Prox*, in: *Grenzgänge, Grenzspiele. Ein Programmbuch zu den Frankfurt Festen '82*, Frankfurt am Main: Alte Oper Frankfurt 1982, S. 121; zitiert nach Werner Klüppelholz, *Von Monteverdi zu Eisenstein. Die Filme eines Komponisten*, in: ders., *Über Mauricio Kagel. Schriften 1985–2002*, Saarbrücken: Pfau 2003, S. 80–91, das Zitat S. 82.

Irrationalität des Marktes und von unkontrollierbaren wirtschaftlichen Prognosen beeinflusst wird.

Der Titel *Der Schall* ist nicht zufällig. In Buenos Aires gab es außerordentliche Buchantiquariate und in einem fand ich die Erstausgabe des von Helmholtz herausgegebenen Buches *Der Schall* von John Tyndall⁶ – dieses Buch wird eines Tages in der Paul Sacher Stiftung landen ... Ich war der Jüngste der Familie und erbte immer wieder die Bücher meiner älteren Geschwister. Schon damals fand ich die Xylographien in den alten Physikbüchern herrlich. Als ich dann diese Untersuchung über die Akustik sah, wusste ich, dass ich eines Tages Komponist sein wollte, denn ich war fasziniert davon, dass ich Musik schreiben und zugleich Forschung betreiben kann. Dies war nicht bei Helmholtz der Fall, aber ich glaubte damals, dass jemand, der über Akustik so viel Einleuchtendes berichtet, auch komponieren können musste. Das war natürlich nicht richtig, aber der Gedankengang ist Teil meiner vergangenen Identität. Ich empfinde es als eine Frage der ästhetischen Bereicherung, die Erweiterung des kompositorischen Bewusstseins in jedem neuen Stück fortzuführen.

Ich habe keinen „Kagel-Stil“; arbeite nicht mit Zitaten, sondern erwecke manchmal den Eindruck, als würden solche verwendet. Einige meiner Stücke sind experimentell, andere befassen sich dagegen mit der Formulierung einer organischen Musiksyntax. Ich beschäftige mich intensiv auch mit Harmonik im Allgemeinen. Da ich in die dodekaphonische Tradition „hineingeboren“ wurde, habe ich erst im Laufe der Zeit begriffen, dass die Dodekaphonie ein amputiertes Wesen ist: Sie funktioniert in der Horizontalen, nicht aber in der Vertikalen. Dass die Töne 1–2–3–4–5–6 zur Bildung einer Melodie dienen bedeutet aber nicht, dass 7–8–9–10–11–12 wahrhaftige Akkorde bewirken können. Es sind häufig statische Akkorde, die man jeden für sich als stillstehend betrachten kann und die nirgendwo hinführen, weder positiv noch negativ geladen sondern „unmagnetisch“; ein Urproblem der Zwölftontheorie, auch bei Schönberg und den Nachfolgern seiner Schule. Viele Stücke aus jener Zeit, insbesondere später in der seriellen Musik, klingen nach falschen Oktaven – um die Beschreibungen von Henri Pousseur aufzugreifen.⁷ Über dieses Problem könnten wir lange sprechen, doch erwähne ich es nur, weil ich mich stets für die Gründe und ästhetischen Wirkungen von bestimmten Prinzipien der Musiktheorie interessiert habe. Erfreulicherweise führen die verschiedensten kompositorischen Ansätze zu guter Musik; allerdings sind mit den gleichen

⁶ John Tyndall, *Der Schall. Acht Vorlesungen gehalten in der Royal Institution von Grossbritannien*, hrsg. von H[ermann] Helmholtz und G[ustav] Wiedemann, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1869. Die Originalausgabe *Sound* erschien 1867 (New York: D. Appleton).

⁷ Vgl. Henri Pousseur, *Anton Weberns organische Chromatik*, in: *Die Reihe* (1955), Nr. 2, S. 56–65.

Gestaltungsformeln auch mittelmäßige Stücke entstanden. Manchmal wünsche ich mir eine Art schriftlose Musikkultur.

Sie haben Ihren Instrumentenfundus angesprochen, den wir jetzt hier in Basel als Teil der Sammlung aufbewahren. Führen Sie das Sammeln von Instrumenten fort?

Nicht nur Instrumente. Es ist eine Sache des Naturells. Manche Leute können kein Stück Karton oder gedrucktes Papier wegwerfen, bei anderen geht das problemlos. Ich hatte mehrfach Angebote, Partiturmanuskripte und Korrekturvorgänge der Herstellung oder Reinschriften zu veräußern, wollte aber mein Archiv nicht auseinanderreißen. Auch hier gilt das, was ich über die Spekulation mit wertvollen Streichinstrumenten sagte. Ich möchte keineswegs behaupten, Geld sei unwichtig, aber es verliert ab einem gewissen Moment an Bedeutung, da es existentiellere Dinge und geistige Werte gibt, für die es sich lohnt, zu leben. Seitdem die Paul Sacher Stiftung meine „Papier“- und Instrumentensammlungen betreut, werde ich immer wieder gefragt, ob ich nicht traurig sei, die Manuskripte aus der Hand zu geben. Im Gegenteil: Ich bin glücklich darüber, weil das Material bestens aufbewahrt wird und zugleich für die Forschung zugänglich bleibt.

Das alte Ideal, dass alles, was die Menschheit geschrieben hat, zur Verfügung steht, begründete die Erfindung der Bibliothek. Sie wurde damit zum Inbegriff einer erfolgreichen, weil umfassenden Sammelwut. Zum ernsthaften Sammeln gehört der Versuch, verborgene Zusammenhänge aufzudecken, und andere, die offensichtlich sind, umfassend zu ergründen und umso, vielleicht, besser zu begreifen. Eine organisch wachsende Sammlung ist, ihrem Wesen nach, immer radikal und – in der englischen Bedeutung des Wortes – *aggressive*. Ich kann heute manche Utopien nicht verwirklichen und habe deswegen aufgehört, materiell zu sammeln. Ich aktiviere dafür noch mehr meine Vorstellungskraft – es gibt weniger zu entsorgen. Das einzige, was sich fast spontan vermehrt, ist Papier. Man könnte von einer „unbefleckten Vermehrung“ sprechen, in Anlehnung an den berühmten Titel von André Breton.

Woran arbeiten Sie gerade?

Mauricio Kagel: An einem alten Traum – solche, glaube ich, sind gut für Komponisten. Es ist wie beim Réserve-Wein: Manchmal wird er immer besser, kann sich aber auch in teuren Essig verwandeln. Das Werk heißt *Verborgene Reime*. Ich bin zwar kein Dichter, habe jedoch

eine enge Beziehung zu Dichtungen. Bemerkenswerterweise gibt es schon im antiken Griechenland die bekannten Verbindungen zwischen Musik und dichterischer Metrik, über die Anzahl und die Verteilung der Akzente und die Entsprechungen einer gemeinsamen Prosodie. Die Verteilung der Akzente, die Betonung schwach/stark, bedeutet in der Musik die Rhythmisierung des Diskurses. Wie Komponisten mit Aspekten dieser Dimension umgehen, ist erstaunlich variationsreich: gegen den Strich falsch betonen, sprachmelodisch konform, syllabisch verständlich, gestalterisch verworren, polyphon, usw. Intuition spielt dabei, wie immer, eine wesentliche Rolle. Der Gregorianische Gesang ist ein gutes Beispiel der Fortentwicklung, wo sich verschiedene kulturelle Identitäten aneinander rieben und die Übertragung des Textes mit der Struktur der musikalischen Metrik eine vereinheitlichende Funktion erfüllte. Deshalb gibt es von manchen Versen zahlreiche musikalische Fassungen, und jede Deutung erforderte wieder eine andere Interpretation. Ich habe in meiner Komposition nur die zweite, reimende Hälfte der Verse verwendet, woraus sich zahlreiche Vieldeutungen für das weitere Spinnen von Begriffen ergaben. Teile dieser Verse ergänzte ich mit Ketten gleich klingender Wortfamilien – eine Engführung von musikalischer Rhythmisierung und dem Reimprinzip. *Verborgene Reime* ist für Chor und Schlagzeug geschrieben, wobei die beiden Schlagzeuger nur Fellinstrumente spielen. Es gibt in Afrika die sogenannten *talking drums*, sprechende Trommeln also. Das sind ein- oder zweifellige Trommeln, die man mit Armdruck auf die seitlichen Kordeln, welche die Felle verbinden, sprechen lassen kann. Das Fell wird dadurch tonhöhenmäßig variiert. Sie werden als Signalinstrumente auch zur Nachrichtenübertragung eingesetzt und haben zudem eine rituelle Bedeutung. Ich verwende sie gleichfalls, um Teile des Diskurses, die der Chor nicht ausdrücklich zu Ende führt, zu ergänzen oder zu kontrapunktieren.

Gestern erhielt ich die Kopie des unmittelbar davor entstandenen Dritten Trios für Geige, Violoncello und Klavier, eine traditionelle Besetzung, über die ich gerne nachdenke. Mein Fünftes Streichquartett ist ebenfalls fertig. Es gibt Genres in der Musik, bei denen schon die Nennung eine Herausforderung darstellt. Sie können kein Streichquartett schreiben, ohne Beethovens letzte Quartette im Hinterkopf zu haben. Entweder sind Sie überzeugt, dass Sie etwas zu sagen haben, oder das Stück ist überflüssig. Es gibt bereits sehr viele Streichquartette, warum noch ein neues schreiben? Das ist eine ganz grundsätzliche Frage. Als Komponist muss man nicht nur die Verantwortung dafür tragen, was man schreibt, sondern auch für welche historische Besetzung. Ich hatte bereits zwei Trios geschrieben und so bestand die Herausforderung auch darin, etwas zu erfinden ohne Wiederholung dessen,

was im ersten oder im zweiten Trio gelungen war. Es ist immer wichtig für mich, musikalische Situationen – keine Anekdoten – von absoluter Musik zu erfinden.

Ich habe viele Jahre vormittags an dem einen Stück gearbeitet, nachmittags an einem zweiten, weil ich der Überzeugung war, dies würde verhindern, dass ich mich selbst kopiere. Es hätte mich gelangweilt, am Abend das wiederzukäuen, was ich am Morgen schon erfunden habe. Das war eine Art kompositorische Arbeitshygiene: Ich wollte sehen, ob ich mich im Laufe eines Tages radikal umstellen kann. Schließlich wusste ich, dass Auftraggeber häufig die Wiederholung eines früheren, erfolgreichen Stückes wünschen. Dem wollte ich natürlich nicht folgen, im Gegenteil. Das Musikleben profitiert, besonders in der Neuen Musik, von solchen Wiedererkennungen. Durch die Wiederholung der Merkmale eines Stils wird vermieden, dass man sich ernsthaft und intensiv mit bestimmten Werken beschäftigen muss. Die Saturierung des westlichen Kulturlebens verlangt eben einen hohen Preis. Könnte man hier von „negativer Sammelwut“ sprechen?

Basel, Gare du Nord, 9. Februar 2007