

„Nicht alle sind Nachtigallen“

Wilhelm Bruck und Edward Tarr im Gespräch mit Martina Papiro

Martina Papiro: Beim Festival „Der Schall“ beschäftigt uns die Frage des Kagel'schen Instrumentariums. Die Stücke, die Kagel um 1970 geschrieben hat, verlangen ungewöhnliche, nicht einfach vorhandene Klanggeber. Es sind zentrale Stücke des Instrumentalen Theaters und wir haben heute die seltsame Situation, dass diese Ästhetik allgemein als maßgeblich für die Entwicklung der Musik der Nachkriegszeit anerkannt ist, aber die maßgeblichen Stücke fast nie gespielt werden, weil die Instrumentenfrage eine schwierige und unbequeme ist. Es gibt daher so etwas wie einen Mythos um diese Musik. Ich bin sehr froh, dass dank der Mitarbeit von Wilhelm Bruck und Edward Tarr, die bei der Uraufführung von Kagels Der Schall 1968 in Brüssel dabei waren, die Wiederaufführung jenes zentralen Stücks zustande kommen konnte. Für Interpreten, die damals nicht dabei waren, entsteht das Problem einer „historischen Aufführungspraxis der Neuen Musik“, und ich möchte jetzt mit euch im Gespräch vor allem einige Fragen klären, die mit dem ominösen Instrumentarium und seinem Gebrauch zu tun haben. Wenn man Kagels Stück Der Schall in 50 Jahren aufführen wollte, könnte man die jetzt noch, aber dann vielleicht nicht mehr vorhandenen Originalinstrumente durch andere ersetzen?

Edward Tarr: Das ist bereits geschehen, zum Beispiel benutze ich kein echtes Antilopenhorn. Bei den Kollegen ist das ähnlich, sie benutzen manchmal andere Instrumente als die „originalen“ von 1968, die aber selbstverständlich ähnlich klingen. Man sollte sich natürlich unbedingt an das Basler Musikmuseum wenden, von dem das spezielle Kagel-Instrumentarium aufbewahrt wird. Auch wenn man diese Instrumente nicht benutzen kann, erhält man durch sie wichtige Orientierungspunkte, wie das Instrumentarium beschaffen sein soll. Es gibt Instrumente, die man durchaus ersetzen kann. Bei Kagel ist es nicht anders als in anderen Perioden der Musikgeschichte. Auch Alte Musik wird ja erst neuerdings wieder auf „originalen“ Instrumenten gespielt.

In der Tat war es in dieser Produktion nicht immer möglich, Originalinstrumente zu verwenden. Zum Beispiel benutzt du, Wilhelm, anstelle der Kimuangeige eine andere ostasiatische Dornfidel, eine Er-hu, die seinen Dienst dennoch tut.

Wilhelm Bruck: Mit der Er-hu geht es durchaus, und ich bin sehr zufrieden damit. Der Klangunterschied zu dem des Originalinstrumentes ist minimal, ich kann es also vertreten, dass ich da ein anderes Instrument spiele. Das geht nicht immer. So haben wir versucht, die Originalsirene durch ein anderes Instrument zu ersetzen, aber in den Proben klang es immer gleich viel zu penetrant und direkt. Das Originalinstrument ist phänomenal: Es lässt sich dynamisch sehr

differenziert spielen; sein Klang ist raumfüllend, aber nicht alles überdeckend. Die Musik der Stelle, an der die Sirene einsetzt, ist sehr vielschichtig und dicht [vgl. *Der Schall*, Partitur, ab 9'48'']. Deshalb ist es wichtig, dass man alles hören kann. Es ist einer der Kulminationspunkte. Die Stelle gelingt nur, wenn man den Klanggeber mit der gleichen Sensibilität behandeln kann wie ein nobles klassisches Instrument. Diese Sirene war übrigens ursprünglich ein Messinstrument, das durch eine Pressluftflasche mit Luft versorgt wird. Dadurch kann man einzelne Tonhöhen für längere Zeit stehen lassen, was durch Atmung kaum möglich ist. An zwei Zeigern, die an dem von uns gespielten Exemplar nicht mehr vorhanden sind, konnte man die Schwingungszahl ablesen. So etwas wird mittlerweile längst elektronisch gemacht.

Es soll das erste Instrument gewesen sein, mit dem man Schwingungszahlen genau messen konnte.

WB: Das glaube ich gern. Allein die sorgfältige Bauweise solcher alten Messinstrumente ist beeindruckend. Man würde heute kaum einen Meister finden, der so etwas noch vermag. Diese Sirene nach Cagniard de La Tour¹, der als Erfinder des Instruments gilt, hat übrigens eine besondere Geschichte: Christoph Caskel [Perkussionist, Mitglied des Kölner Ensembles für Neue Musik, V. Spieler bei der Uraufführung von *Der Schall* 1968] fand sie im Bauschutt des Physik-Saals seiner ehemaligen Schule in Berlin nach dem Kriegsende. Caskel spielte diese Sirene in der Uraufführung von *Der Schall* und stellte uns sein Fundstück freundlicherweise für die Wiederaufführung zur Verfügung.

Dieses feine Instrument steht in gewissem Kontrast etwa zu der industriell gefertigten, gedrechselten Holzstange, mit der du die Bassbalalaika streichst.

WB: Die Palette des Instrumentariums und der Zusatzgeräte, mit denen die Instrumente zu traktieren sind, ist sehr reich. Es gibt mehr oder weniger übliche Musikinstrumente wie Oktavgitarre, Banjo, Bassbalalaika, verschiedene Trompeten und Posaunen usw., aber auch eine große Anzahl an experimentellen Klangerzeugern wie Gartenschlauch, Glockenbrett, Gummiphon oder Spieldose, die eigentlich keinen großen Wert und keine große oder differenzierte „Stimme“ haben. Ich denke da immer an die Vögel: Nicht alle sind Nachtigallen. Bekanntlich wiederholen Nachtigallen eine Phrase nie, sondern variieren auf sehr reiche Weise. Daneben gibt es aber auch jenes Vögelchen, das nichts anderes von sich geben kann als ein kurzes hohes „piep“. Immer die gleiche Tonhöhe, die gleiche Länge und die gleiche Lautstärke. Da gibt es keine Variation. Und trotzdem spielt es im Chor der Vogelwelt seine unverwechselbare und unersetzliche Rolle. Und so

¹ Vgl. Matthias Kassel, *Theatrum compositorum. Mauricio Kagels Materialsammlungen*, in diesem Band, S. ???.

ist es auch bei *Der Schall*: Ob man jetzt gerade das „wertvollste“ Instrument in der Hand hat oder das bescheidenste, man muss es mit der gleichen Liebe und Intensität behandeln. Alles hat seinen Stellenwert im gesamten Gefüge der Komposition.

Das Zusammenspiel verschiedenster Klanggeber hat manchmal fast symphonische Züge.

WB: Ja, an den Kulminationspunkten wird die Komposition enorm komplex und raumfüllend. Daneben gibt es wieder solistische Phasen, wie jene mit der Kimuangeige, in denen es wirklich an die unterste Grenze von Ereignisdichte geht [ab 13'04'']. Darunter geht es kaum, man würde nur noch die Nebengeräusche des Saals und des Publikums hören. Der akustisch sehr gute Saal in der Basler Gare du Nord animiert dazu, diese Grenze nach unten auszukosten. Auch optisch ist er für unsere Aufführung bestens geeignet: Die Spieler sind eingefasst vom Halbrund des Saals und dem Publikum nahe. Das erleichtert den Blick auf die optischen Komponenten dieses frühen Beispiels des Instrumentalen Theaters. Als traditionsreicher Aufführungsort zieht er ein grösseres Publikum an mit vielen Kennern, die eine Art Katalysatorfunktion haben, die für die Kommunikation zwischen den Musikern und dem Publikum sehr hilfreich sein kann. So kann sich ein Phänomen einstellen, das unter anderem auch bei gelungenen Vorträgen zu beobachten ist: Bestimmte Hirnströmungen schwingen bei den Hörern synchron; das öffnet das Wahrnehmungsvermögen. In der so entstandenen Gemeinschaft hört und erlebt man intensiver denn als einzelner.

Ed, wie alle anderen verwendest du in Der Schall viele seltsame Klangobjekte und mitunter exotische Instrumente. Was zum Beispiel ist ein Nafir?

ET: Nafir ist arabisch und heißt Trompete. Im speziellen ist es eine lange, gerade Trompete.

Kanntest du dieses Instrument schon vor Der Schall?

ET: Aber ja, dieses Instrument habe ich um 1960 als junger Student auf einer Reise nach Marokko gekauft. Schon damals gab es dort zwei Klassen von Instrumenten: Jene groben, die für Touristen gemacht waren, und jene für Musiker. Ich habe damals ein schönes, feines Instrument bekommen. Der Nafir wird zu Ramadan vom Muezzin vom Minarett geblasen. Ich meine mich zu erinnern, dass es laut und rhythmisch auf einer Tonhöhe geblasen wird, bin mir aber nicht ganz sicher. Das Mundstück ist eingebaut, bzw. eine Erweiterung des Rohrs.

Hat Kagel dieses Instrument über Dich kennengelernt?

ET: Daran kann ich mich nicht genau erinnern. Jedenfalls habe ich bei den Aufführungen von *Der Schall*, auch jetzt in Basel, immer mein eigenes Instrument verwendet. Gibt es in der Basler Sammlung einen Nafir?

Nein. Aber Kagel hat noch einige Instrumente bei sich. Ich frage nicht ketzerisch. Die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret ist in Hinblick auf neue oder seltsame Instrumente ja nichts Ungewöhnliches. Ich versuche herauszufinden, wie Kagel durch Interpreten im Kölner Umfeld beeinflusst worden ist.

ET: Kagel hat die Instrumente natürlich sehr gut studiert, und nicht nur die Instrumente, sondern auch uns, die Interpreten, die an der Uraufführung von *Der Schall* beteiligt waren. Die kleinen Soli, die es im Stück gibt, sind uns irgendwie auf den Leib geschrieben. Wilhelm hat eine ganz zarte Kadenz bekommen [das oben erwähnte Solo der Kimuangeige, ab 12'20''], meine hat etwas von einer Herolds-Fanfare [ab 25'56'']: Das ist die hochdramatische Stelle, an der ich aufstehe und salbungsvoll hohe ausgehaltene Töne auf dem Gartenschlauch (mit Trompetentrichter) spiele und dabei den Schlauch samt Schallstück kreisförmig schwenke; dies ist jedenfalls mein großer Augenblick in dem Stück. Vorher, bei *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66), ist ein Zusammenspiel von Interpret und Komponist viel offensichtlicher, weil ich bekannt war als Spezialist für Barocktrompete und Zink. Für *Musik für Renaissance-Instrumente* hat Kagel mich richtig ausgefragt. Und dabei hat sich gezeigt, dass er bereits vorher sehr gut bescheid wusste über die Spielmöglichkeiten von alten Instrumenten. Dabei interessierte ihn überhaupt nicht, welche Griffe ich für normale Tonleitern verwende. Er wollte eher Möglichkeiten der unkonventionellen Klangerzeugung auskundschaften und interessierte sich etwa für jene Differenzttöne, die entstehen, wenn man gleichzeitig singt und spielt. Bei *Morceau de concours* (1970) zum Beispiel handelt es sich um einzelne Ereignisse, die im Studio durch Ausprobieren entstanden sind. Er sagte mir: Mach das, mach dies, mach jenes. Manchmal gab es Entwicklungen, bei denen ich halb verrückt wurde oder sehr lachen musste, und das hat Kagel alles in das Stück übernommen und es zweistimmig zusammengesetzt. Er wusste eigentlich schon, was das Instrument kann und hat uns Interpreten dazu gebracht, unsere eigene Technik zu erweitern. Ich wäre zum Beispiel nie darauf gekommen, diese hohen „Fisteltöne“ zu erzeugen. Das sind sehr instabile, nicht geblasene, sondern gepustete Flageolett-Töne mit einem „b“-Ansatz der Lippen [zum Beispiel in *Der Schall* ab 15']. Einmal damals, gerade wegen solcher Fisteltöne, machte ich meinen Ansatz für mehrere Tage kaputt und konnte deswegen bei einer Aufführung des Weihnachtsoratoriums einen Tag nach der Kagel-Aufführung kein einziges klingendes d³ treffen! (Gott sei Dank hatte ich einen fantastischen Mitspieler in der zweiten Stimme, der mich rettete). Ich war sehr engagiert damals. Heute vermag ich besser zu dosieren.

WB: Kagel hat natürlich gesehen, wer in dieser Hinsicht belastbar ist und hat das „schamlos“ ausgenützt. Aber durch solche Forderungen wird man ja selber gefördert. Ich weiß noch, wie viel Mühe ich anfangs mit *Der Schall* hatte. Das war das erste Mal, dass ich in einem Stück sieben oder noch mehr verschiedene Instrumente zu spielen hatte. Wie man die Kimuangeige überhaupt hält musste ich zuerst in Erfahrung bringen, und das braucht etwas Zeit. Man muss sich darauf einlassen. Und dann war ich ja noch 40 Jahre unerfahrener als heute. Ich hatte Mühe, am Ball zu bleiben, wenn ich ein Instrument weglegen und ein anderes nehmen musste, ohne den Faden zu verlieren. Aber das lernt man dann auch. Das *Zwei-Mann-Orchester* (1971-73) ist in dieser Hinsicht zweifellos die grösste Herausforderung. Auch in dieser riesigen Orchestermaschine muss jede Aktion bewusst und musikalisch geführt werden, obwohl die Klangerzeuger und Instrumente diesem Tun wegen ihrer oft grossen Entfernung (Thema des *Zwei-Mann-Orchesters* ist ja die „Darstellung ferngelenkter Musikinstrumente“) und schon dadurch unkonventionellen Spielweise einen deutlichen Widerstand entgegensetzen. Eben diese Widerstände finden sich, wenn auch in beträchtlich geringerem Mass, schon in *Der Schall*, wenn man zum Beispiel mit der gedrechselten Holzstange über die Saiten der Bassbalalaika streicht oder auf einem Instrument spielt, das einem nicht vertraut ist. Erst wenn man die jeweils spezifische „Tücke des Objekts“ in Erfahrung gebracht und gelernt hat, damit umzugehen, kann man sich gehörig auf das im Grunde kammermusikalische Zusammenspiel konzentrieren, das auch *Der Schall* erfordert.

Das Instrumentarium von Der Schall beinhaltet auch ein historisches Instrument, das keines ist: Jenes sogenannte Clarino in runder Bauweise, das du verwendest, ist ein Nachbau mit Grifflöchern aus den 1960er Jahren.

ET: Ja, ich habe von der Cappella Coloniensis ein Clarino in des und eines in ces bekommen, und ich habe ganz brutal Hand daran angelegt und die originalen Schallstücke wegnehmen und durch authentischere ersetzen lassen. Ich besaß selbst Instrumente, die nur in einer Tonart zu verwenden waren, ich habe mir nach und nach welche in d, des, c und ces angeschafft. Denn damals gehörte es nicht zum Standard, mit $a^1 = 415$ Hz zu musizieren, ab und zu musste man auch zusammen mit modernen Instrumenten spielen, was jetzt wieder um sich greift, weil etwa in Aufführungen der Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven gerne Barocktrompeten verwendet werden, innerhalb ansonsten moderner Orchester. Das ist für die Trompeter eine schwierige Sache, sie müssen sich ziemlich anstrengen, aber die Dirigenten sind natürlich froh, weil die Barocktrompeten im heutigen Orchester nicht so laut und dominant klingen wie moderne Instrumente.

Nehmen wir an, jemand würde Der Schall aufführen wollen und anstelle des Clarinos eine

langgestreckte Barocktrompete verwenden. Würde das einen signifikanten Unterschied machen?

ET: Eigentlich nicht. Aber es sollte schon eher, wenn möglich, ein gewundenes Instrument verwendet werden. Ich nehme an, dass solche gar nicht mehr gebaut werden. Man hört ja auch mit den Augen. Jemand aus dem Publikum sagte, es klinge wie ein „Hörnli“. Eine Trompete sollte dagegen schon etwas phallisch sein.

Wilhelm, wer hat eigentlich das Taishokoto als indischen Verschnitt von einem japanischen Instrument in das Instrumentarium von Der Schall eingebracht? Kagel oder du?

WB: Ich jedenfalls nicht, ich habe das Instrument jetzt von Theodor Ross ausgeliehen. Ich bin froh, dass ich die indische Version spielen kann und nicht die edlere japanische, die man vielleicht ganz kultiviert im Kimono spielt und die nicht diesen beschädigten Klang hat, der für das Stück gebraucht wird. Das ist für das ganze Stück sehr wichtig. Das Taishokoto klingt sehr penetrant, denn es hat acht gleich gestimmte Saiten. Und natürlich gibt es da ein kleines Feld an Schwebungen. Immer diese acht Metallsaiten, die mit dem Plektrum angeschlagen werden, zu hören, muss schon entnervend sein. Einem befreundeten Ethnologen, der kürzlich bei mir zu Gast war, führte ich das vor, und der sagte gleich: „Ja, das kenne ich“, und berichtete, dass dieses billige Taishokoto-Imitat auf polynesischen Hochzeiten von früh bis Nacht gespielt wird. Was Kagel interessiert, ist wahrscheinlich gar nicht der soziokulturelle Hintergrund dieses Instruments, sondern der beschädigte Klang. In *Der Schall* wird das Instrument mit Triangelstab und Gleitstahl so stark gedämpft, dass man dann nur noch ein Zirpen hört. Auch die Oktavgitarre ist bestückt mit Metallklammern, damit sie nicht so schön und *ordinario* klingt und immer einen kleinen Nachklang hat. Das nutzt Kagel alles aus. Er schreibt auch, dass es ihm bewusst sei, dass bei großen Sprüngen immer wieder die Leersaiten durchkommen würden. Es geht also wirklich nicht um ein möglichst sauberes Spiel. Das ist auch mit einigen anderen Instrumenten so, zum Beispiel mit der Pansflöte, in die manchmal gleichzeitig hineingesungen wird. Kagel weiß natürlich, dass das den Klang beschädigt. An dieser Grenze zwischen Ton und Geräusch bis hin zum klanglichen Absturz arbeitet er ja oft.

Auch die wenigen „normalen“ Instrumente sind entsprechend präpariert. Wie ist es, zum Beispiel, mit einem Oboenmundstück im Trompetenmundstück zu spielen?

ET: Bei dem Oboenrohrblatt gibt es natürlich einen großen Luftstau im Körper, weil die Öffnung so klein ist. Die Ansprache ist unzuverlässig, weil das ganze Blatt in den Mund genommen und nicht zwischen die Lippen gedrückt wird. Man hat also keine Kontrolle darüber, was herauskommt.

Wenn man Pech hat, spricht das Ding überhaupt nicht an, es kommt nur Luft. Für mich als Trompeter ist dabei ungewohnt, dass das Doppelrohrblatt nicht so hoch geht und daher der Posaunist einen höheren Ton spielt. Dafür gab es herrliche Multiphonics. Für Kagel ist die eigentliche Tonhöhe sicherlich unbedeutend, es muss nur wahnsinnig laut „schreien“. Und die Multiphonics haben ihn sicherlich sehr zufrieden gemacht!

Wie war es bei der Plattenaufnahme?

ET: Ich habe einfach meine damalige Sammlung von Rohren genommen und ausprobiert. Vielleicht habe ich irgendein Oboenrohrblatt gehabt, das besser ging, aber ich habe es jetzt nicht entdeckt.

Wilhelm, es ist auffällig, dass Kagel dir als Gitarristen eine ausgeprägte Bläserpartie zumutet.

WB: Kagel, Christoph Caskel, der auch bei der Uraufführung von *Der Schall* dabei war, und ich teilten uns in Köln lange Zeit ein Studio. Dort haben wir natürlich nach Herzenslust experimentiert. Das zeigt das Foto auf dem Festivalplakat sehr deutlich: Da stehe ich mit Kagel und blase diese Schalmee mit sieben oder acht Trichtern, und er hält alternierend die Schalltrichter zu. Ich weiß nicht mehr genau, wo das Instrument dann zum Einsatz gekommen ist, aber das ist auch egal. Das Foto gibt die Situation genau wieder: Es wurde nach Herzenslust zusammen experimentiert und ausprobiert! Und da orientierte man sich nicht nur an jenen Spielpraktiken, die ein Interpret auf seinem angestammten Instrument normalerweise pflegt. Gerade die Klänge abseits des *ordinario*-Spiels interessierten Kagel ja besonders. Man muss sagen, Kagel hat *Der Schall* ganz alleine komponiert, aber es gibt auch andere Stücke wie *Repertoire* (1970) und *Acustica* (1970), da wurde im Studio viel ausprobiert und es sind auch viele Ideen von uns Mitarbeitern da hineingeflossen. Natürlich ist klar: Auch dies sind Kagels Stücke. Es ist immer seine Imagination und seine schöpferische Kraft, das in eine Form zu bringen. Wie diese Form zustande kommt, bleibt für mich immer ein Geheimnis. Es gibt auch andere, die viel experimentieren und tolle Sounds entwickeln, die für sich sehr interessant sind. Aber das macht noch nicht die Komposition aus. Es ist ein bisschen wie mit den „schönen Stellen“ in der klassischen Musik, die ja nichts über ein Stück als Ganzes aussagen.

*Ohne eure Mithilfe wäre die Neuproduktion wohl kaum zustande gekommen. Worin unterscheiden sich die Aufführungssituationen von *Der Schall* 1968 und 2007?*

WB: Die halbe Arbeit ist schon, das Instrumentarium zusammenzustellen. Und wenn man es hat, ist schon eine gute Voraussetzung dafür gegeben, dass man das Stück aufführen kann. Ich muss sagen,

so groß ist der Unterschied gar nicht. Natürlich hat man sich verändert, in 40 Jahren passiert viel. Im Vorfeld war ich sehr gespannt, wie es wohl heute auf mich wirken würde. Es gibt ja Werke, die einen vor allem anfangs sehr begeistern, und ich war sehr begeistert von unserer Arbeit damals. Und ich muss sagen: Ich bin es heute immer noch. Oder wieder, nach dieser langen Pause. Das zu erfahren, ist sehr befriedigend. Nach einer Probe fanden Ed und ich: Donnerwetter, das ist noch ganz da und es hat noch diese Potenz, diese Kraft. Es berührt mich noch genau so wie damals. Vielleicht wirkt es auf andere „historischer“, wer weiß.

ET: Ich finde auch, dass eigentlich kein signifikanter Unterschied zwischen den beiden Produktionen vorhanden ist. Kagels Musik ist irgendwie präsent geblieben. Bei der Wiederaufführung von *Morceau de concours* nach so langer Zeit habe ich mir erst einmal das Stück mit den Noten in der Hand angehört, mitgelesen und mir vorgestellt, was ich dazu mache. Danach habe ich es zu Hause genau so geübt mit dem Begleitband und die Aktionen, noch immer ohne Instrument, gesungen. Erst bei den Bühnenproben habe ich das Instrument überhaupt zum ersten Mal in die Hand genommen. Ich konnte das Stück ganz leicht innerlich nachvollziehen und habe es einfach hergeholt.

„Instrumentales Theater“ scheint also Musik zu sein, die sich einverleibt und Teil der „bodily memory“ wird. Der Schall ist in der Tat sehr körperliche Musik, fast in medizinischer Hinsicht. Alle Instrumentalisten verwenden auch das körpereigene Instrument, die Stimme. Gegen Ende kommt es zur kollektiven Entäußerung, wenn ihr anfangt zu schreien [nach 30’].

ET: Ich habe Kagal am Freitag [9. Februar 2007] gefragt, was dieser Schrei überhaupt soll. Auch in anderen Stücken, zum Beispiel *Atem* (1969/70), das für mich und Vinko Globokar geschrieben wurde, kommt ein Schrei vor. „Ist das ‚épater la bourgeoisie‘?“, fragte ich ihn. Nein, antwortete Kagal, in die Instrumentalmusik würde man die Stimme allgemein zu wenig integrieren. Erstens solle man alles, was man spielt, auch singen können. Und zweitens sei ein Schrei ein Beispiel für eine beschädigte Stimme. Natürlich, dachte ich gleich, das ganze Stück besteht ja fast ausschließlich, wie Wilhelm schon sagte, aus beschädigten Klängen.

WB: Der Schrei markiert das Extrem unserer vokalen Äußerungen. Entscheidend ist nicht der Schrei an sich, sondern der musikalische Kontext, in dem er sich ereignet. Und da ist er eben ein Extrem. Für mich ist allgemein Kagels Behandlung des Rhythmus’ interessant: Es gibt einerseits Klangflächen, wo ein Puls oder ein Metrum überhaupt nicht spürbar wird (etwa wie am Anfang des Stücks), und dann beginnt es zu brodeln und wie aus einer Wasserfläche taucht etwas auf und verursacht bestimmte Bewegungen, wie ein Schwimmer. Dann kommt etwas Metrisches. Es gibt

dann sehr regelmässig pulsierende Elemente, wie an der Stelle mit der Oktavgitarre [ab 8'16'', „äußerst regelmäßig“] oder später mit der Bassbalalaika. Die Tonrepetitionen tauchen erst auf, wenn die Aktion mit der rechten Hand und dem gedrechselten Holzstab vorbei ist [23'40'']. Erst dann kommt zum Vorschein, was schon vorher da war. Es war nur unter der Wasseroberfläche verborgen und noch nicht sichtbar. Und auch dieses Ostinato kriegt durch die Veränderung der Klangfarbe [Aufführungsanweisung: „am Sattel beginnen und entlang des Griffbretts zupfen“, „sehr regelmäßig“] eine Richtung. Sonst würde es auf der Stelle stehen. Ähnliches passiert bei der Stelle mit der Oktavgitarre durch den Gleitstahl, der von oben nach unten geführt wird. Es gibt also ein weites Spektrum zwischen nicht metrisch definierter Klangfläche und regelmässiger metrischer Bewegung, so wie sich auch ein weites Feld zwischen reinen Klängen und ganz Geräuschhaftem auftut.

Wobei der „reine Klang“ eine Seltenheit ist.

WB: Er ist, wie der Schrei, wieder ein Extrem einer Äußerungsweise. Jedenfalls sind Klänge häufig verdeckt, sie sind schon da, aber werden erst hörbar, wenn andere schweigen. Es wäre etwas anderes, wenn sie genau an der Stelle einsetzen würden, an der sie „hörbar“ werden. Man muss nicht immer alles hören, es kommt auf die Mischung von Hörbarem und Unhörbarem an. Das ist ein bisschen so wie beim Cembalo als Generalbassinstrument: Wenn es da ist, hört man es nicht unbedingt, aber wenn es nicht da ist, dann fehlt es.

Ist das Ganze nicht auch eine Gratwanderung? Kagel schreibt „Instrumentales Theater“, will aber auch keine übertriebenen Gesten, obwohl ihr bald „hysterisch“, bald „außer Atem“ etc. agieren sollt. deine Klagepartie mit der Mundharmonika etwa ist sehr emotional.

WB: Oft sind das verbale Anweisungen, man könnte das gar nicht notieren, was da akustisch herauskommt, es wäre so komplex, das es keiner lesen könnte. „Leidend, sehr intensiver Ausdruck“ [ab 28'20''], „fast heulend, jammern, losheulen, wehrufen, schluchzend“ [ab 28'40''] und ähnliche Anweisungen finden sich in der Partitur. Das ist die Kunst von Kagel, dass er auf diese Weise auch „Aussermusikalisches“ in die Musik integrieren kann. Das ist eine sehr empfindliche Grenze, finde ich: Der Musiker muss im Rahmen des Stücks bleiben – das Akustische bleibt die Basis – und darf sich nicht als Schauspieler im negativen Sinne aufführen. So wie es Thomas Bernhard im Drama *Ritter, Dene, Voss* (1984) formuliert: „spricht ein Schauspieler / habe ich fortwährend das Gefühl / die Welt ist eine vulgäre / ganz anders / wenn ein Bratschist die Bratsche spielt“² Bernhard hat das Theater geliebt und gleichzeitig gehasst, und er wusste von dieser Grenze, weil er auch die Musik

² Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, in: ders., *Stücke 4*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 184.

genau kannte. Sobald nur der Geruch aufkommt von „Ach, das ist ein *Schauspieler*“, ist schon alles vorbei und man findet nicht zurück zur Musik. Man ist abgelenkt. Und es kann sehr schnell zu Klamauk werden. Am schlimmsten ist es, wenn die Musiker sich selber während der Aufführung belustigen. Das Grinsen eines guten Clowns ist etwas ganz anderes, als wenn man sich selber amüsiert. Dem Publikum wird damit sozusagen der Wind aus den Segeln genommen. Diese Grenze ist also empfindlich, aber damit spielt Kagel ja ständig. Es ist ein weites Feld vom rein Musikalischen, wo man ganz bieder sein Instrument traktiert, bis zum Theatralischen, das so weit gehen kann, dass nur die Geste übrig bleibt.

ET: Man muss schon wissen, dass es bei Kagel diesen Buster Keaton-artigen Humor gibt und dass man alles sehr ernsthaft servieren muss und äußerliche Gestik zurückzunehmen hat, wenn es musikalisch rüberkommen soll.

WB: Vor allem bei der Telefon-Stelle am Schluss [ab 29'] kommt der spezielle Kagelsche Humor ganz deutlich zum Vorschein. Das ist meiner Ansicht nach auch kein Bruch zum Vorherigen, weil theatralische Elemente vorher schon in jeder Partie vorhanden sind. Das ist nicht der *deus ex machina*, der uns endlich zum Schluss verhilft.

In der Basler Neuproduktion habt ihr mit drei jüngeren Musikern – Michael Büttler, Markus Hochuli und Matthias Würsch – zusammengearbeitet, die die „historische“ Aufführungssituation nicht erlebt haben. Musste man ihnen die „historische“ Erfahrung mit dieser Musik vermitteln? Wie hat sich zum Beispiel Michael Büttler verhalten, den du, Ed, für die Neuproduktion von Der Schall instruiert hast?

ET: Als er zur ersten Probe kam, hat er schon alles drauf gehabt. Ich musste ihn eigentlich gar nicht darauf vorbereiten. Er konnte alles der Partitur entnehmen und sich zu Herzen nehmen, er hat das also von sich aus wunderbar bewältigt. Natürlich, ich war da, um Ausschweifungen zu vermeiden, aber es ging sehr gut mit ihm. Was mich recht beeindruckt hat: alle drei jüngeren Musiker hatten überhaupt kein Problem mit dieser doch etwas ungewöhnlichen Musiksprache. Sie fanden schneller rein als wir damals.

Vielleicht hat Michael Büttler keine allzu großen Probleme gehabt, weil das, was in Der Schall verlangt wird, mittlerweile zum normalen Repertoire der Spieltechniken gehört.

ET: Unser Ziel lag nicht zuletzt in der Erweiterung der Spieltechniken. Womöglich haben wir dieses Ziel erreicht, wenn neben dem Schönklang alle Arten geräuschhafter Klangerzeugung heute

selbstverständlich möglich sind. Ob man es dann wirklich vorzieht, geräuschvolle Stücke zu spielen, ist die andere Frage. Musiker müssen sich die Frage stellen, was sie ihren Mitmenschen geben wollen. Wenn wir [Edward Tarr und seine Frau Irmtraud Tarr] abends zu Hause sitzen, hören wir uns wohl eher die Cellosuiten von Bach oder das Hilliard Ensemble mit Orlando di Lasso oder Palestrina an. Meine Frau ist Psychotherapeutin, sie hat den ganzen Tag über mit schlimmen menschlichen Krisen zu tun, für sie ist es nicht möglich, danach andere, konfliktreichere, „geräuschvollere“ Sachen zu hören. Wir hören auch nicht Trompetenmusik, eher Horn. Oder wenn du den ganzen Tag Zähne gezogen hast, möchtest du am Abend vielleicht nicht unbedingt in ein Konzert gehen, in dem wieder geschrien wird.

Was glaubst du, Wilhelm? Muss man jungen Interpreten den „historischen“ Hintergrund von Der Schall vermitteln, damit sie das Stück verantwortlich aufführen können?

WB: Ich denke, dass die Vermittlung eine ganz wesentliche Hilfe ist. Das spielt bei jeder Art von Musik eine Rolle: Wenn jemand Geige spielt, wird ihm schon dadurch die Tradition des Instruments vermittelt, dass er in der langen Tradition der Pädagogik dieses Instruments mit seiner reichen Literatur erzogen wird. Nehmen wir an, er hat diese Erziehung nicht genossen und soll ein komplexes Werk aufführen. Wenn er nur die Noten hat, wird er es sehr schwer haben. Er braucht diese Tradition wie jeder Sänger, jeder Schauspieler, der damit in der Lehre und anderswo immer in Berührung kommt. Es wäre daher sinnvoll, Veranstaltungen wie die unsere durch Seminare zu begleiten. Die Studierenden müssten einigermassen vorbereitet sein und von sich aus Interesse mitbringen für diese Art der Musik. Ich freue mich, dass Markus Hochuli mitspielt, der bei mir Konzertexamen gemacht hat. Als du mich gefragt hattest, mit wem man *Der Schall* heute aufführen könnte, kam er mir sofort in den Sinn, denn er ist Schweizer, und er ist offen. Dass er Schweizer ist und hier in der Nähe wohnt, hätte nichts genützt, wenn er nicht offen wäre. Das ist nicht der Regelfall, normalerweise ist weniger als die Hälfte der Studierenden interessiert an Neuer Musik. Als ich Hochschullehrer war, habe ich Neue Musik immer angeboten, aber es hat auch keinen Sinn, die Uninteressierten zwangszubeglücken. Wenn die Interessengebiete von Schüler und Lehrer ganz separiert sind, kann man nur schwer zusammenarbeiten. Wenn sie sich irgendwo berühren, dann kann was fließen. Wenn sie sich teilweise überdecken, kann man ganz sinnvoll zusammenarbeiten. Ich weiss auch nicht, wie das Interesse für die Neue Musik zustande kommt. Als ich zum ersten Mal damit in Berührung kam, war ich ganz neugierig.

Wie war deine erste Berührung mit der Neuen Musik?

WB: Ich habe eher zufällig mit dem Gitarrespiel begonnen, weil die Gitarre das erste Instrument

war, das nach dem Krieg in unser Haus kam. Bis zum Beginn des Studiums der Gitarre in Köln habe ich – ich bin in einer fränkischen Kleinstadt aufgewachsen – keine Neue Musik gehört. Es gibt aber so etwas wie eine Tradition der Neuen Musik in unserer Familie, auf die ich stolz bin: Mein Großvater hat als Geiger unter Gustav Mahler dessen 4. Sinfonie mit uraufgeführt; seine Tochter, die Sängerin Sibylla Plate, hat bei der Uraufführung von *Marteau sans maître* (1953/55) von Boulez die Alt-Partie gesungen. Das ist quasi der Hintergrund meines Interesses an der Neuen Musik. Als ich die Lust am klassischen Gitarrenrepertoire nach wenigen Semestern vollends verloren hatte, kam durch meinen damaligen Lehrer Karlheinz Böttner (der ja auch bei der Uraufführung von *Der Schall* mitwirkte) der Kontakt zu Kagel zustande. Er suchte einen zweiten Gitarristen für die Uraufführung von *Tremens. Szenische Montage eines Tests* (1965). Da habe ich gleich „Hier!“ gerufen und so kam es zu dieser Verbindung. Ich habe sofort Blut geleckt.

Ed, wann und wie kamst du eigentlich in Kontakt mit Kagel?

ET: Voraussetzung für die Arbeit mit Kagel war paradoxerweise meine Auseinandersetzung mit der Alten Musik. Ich bin 1959 nach Basel gekommen, um am Musikwissenschaftlichen Institut bei Leo Schrade zu studieren. Und August Wenzinger, der an der Schola Cantorum Basiliensis Gambe lehrte und die Cappella Coloniensis leitete, hat mit uns ein Collegium musicum gemacht. Ich trat dann einmal aus einer Laune heraus mit meinem Zink in Aktion – das Instrument hatte ich schon vorher in den Staaten gekauft und mir selbst etwas beigebracht, ich benutzte es auch vorgestern bei der Aufführung von *Der Schall* – , und es stellte sich heraus, dass es in Deutschland und der Schweiz nur Otto Steinkopf und sonst kaum jemanden gab, der Zink blies. Zu Beginn verwendete ich ein gerades, einfach zu spielendes Instrument und wandte mich erst später einem gebogenen Zink zu, der eher den Instrumenten entsprach, die früher gebraucht wurden. Das ist ein normaler Vorgang: Instrumentalisten verwenden oft etwas, das nur halbwegs historisch ist, und lernen mit der Zeit damit umzugehen, nehmen nach und nach bessere, originale Mundstücke usw. Zuerst haben wir Barocktrompeten auch mit modernen Mundstücken geblasen und haben uns Stück für Stück an authentische Klangerzeuger angenähert. Wenzinger hat jedenfalls bemerkt, dass ich ganz gut Zink spielte und mich 1962 gebeten, an einem Konzert teilzunehmen mir drei Posaunen des WDR und Streichern der „Freunde Alter Musik“ aus Basel. Den ganzen Sommer habe ich wie verrückt ein schwieriges Stück von Johann Heinrich Schmelzer geübt. Und so kam es, dass ich als Zinkspieler beim WDR landete. Es gab ein Jahr , 1965 oder 1966, in dem ich jeden Monat eine Aufnahme hatte, beim WDR oder bei Electrola, und so kam ich gut hinein in die Kölner Alte Musik-Szene und galt bald als ausgewiesener Renaissance-Musiker. Und dann kam die Kagel-Sache: Kagel hatte vom WDR den Auftrag erhalten, *Musik für Renaissance-Instrumente* zu komponieren und er hat daraufhin gewisse Schlüsselleute der Szene gefragt, was sie auf den alten Instrumenten können. Das

war mein erster Kontakt mit Kagel. Ich fand es sonderbar, dass er kein Interesse an normalen Spieltechniken zeigte. Es war die 68er-Zeit, in der sowieso alles in Frage gestellt wurde. Ich war gleich Feuer und Flamme, meine eigenen Spieltechniken zu erweitern. Es war sehr interessant, in jener Zeit diese Dinge gemacht und an vorderster Front einer bestimmten Art von musikalischem Bestreben mitgewirkt zu haben. Es hat mir persönlich sehr viel gebracht, auch über die spezielle Ästhetik des „Instrumentalen Theaters“ hinaus: Ich habe dadurch auch etwas über musikalische Abläufe, über „den Schall“ schlechthin gelernt und besser verstanden, worin unsere Aufgabe als Musiker liegt. Nämlich beim Publikum Emotionen zu wecken und sich nicht einfach hinzustellen und zu brillieren. Was Musiker immer tun, ist dem Publikum eine Nachricht, eine Emotion zu „übermitteln“, in der Hoffnung, dass etwas zurückkommt. Ich habe das Gefühl, dass das gestern geschehen ist. Die Reaktion des Publikums war enorm.

Wie kann man sich die Situation der Einstudierung von Der Schall für die Brüsseler Uraufführung vorstellen? Stand Kagel ständig mit der Stoppuhr daneben?

WB: Nein. Die Stoppuhr spielte da keine große Rolle. Der Puls ist ja nie genau 60. Ich habe jetzt für bestimmte Partien wie jener mit der Kimuangeige mal eine Stoppuhr mitlaufen lassen, dann singe ich den Part für mich und kontrolliere, ob das ungefähr mit der vorgegebenen Zeit übereinstimmt. Erst danach spiele ich das, dann hat man das Zeitraster schon im Kopf. Man entwickelt ein Gefühl dafür, wie schnell die Musik „gesprochen“ werden soll, denn es ist ja eine Art von Sprache. Ich bin da einer Meinung mit Ed: Es geht darum, dass man mit dieser Musik etwas ausdrückt und mitteilt. Ob es nun dieses kleine, von mir eigentlich gar nicht richtig beherrschte Instrument ist, oder die klassische oder elektrische Gitarre bei *Sonant (1960/....)*, im Prinzip geht es um das gleiche. Ich weiß gar nicht mehr, wie viele Proben wir zur Uraufführung hatten, die waren wahrscheinlich alle in Köln. Die Uraufführung fand statt im Palais des Beaux-Arts in Brüssel, der von Victor Horta gestaltet ist, das war natürlich ein sehr schöner Rahmen. Es ist einer der wenigen Säle, in denen sogar die Notenständer vom Architekten entworfen sind, und die benutzt man heute noch. Auch das Licht hat Horta entworfen. Zudem hat dieser Saal eine wunderbare Akustik. Als Gesamtkonzept ist der Bau sehr beeindruckend.

Was in einem gewissen Kontrast zur Ästhetik des Beschädigten von Der Schall steht.

WB: Ja, aber ich finde ganz schön, solche Musik auch in solchen traditionsreichen Sälen zu spielen. Sie kann natürlich auch wunderbar zur Geltung kommen in akustisch geeigneten Fabrikhallen oder an Orten wie der Dampfzentrale in Bern.

Wie hat das Publikum auf die Uraufführung in Brüssel reagiert?

WB: Ehrlich gesagt, kann ich mich daran nicht mehr erinnern. Ich glaube nicht, dass es lustlos und apathisch da saß. Damals war die Situation insgesamt noch ein bisschen anders, heute beklatscht man alles ganz brav, ab und zu gibt es ein paar „Buhs“ oder „Bravos“. Damals pflegten die Publikumsreaktionen deutlicher auszufallen. Entweder wurde man ausgebuht – aber das war bei der Uraufführung von *Der Schall* bestimmt nicht der Fall, daran würde ich mich erinnern –, oder man spürte ganz deutlich die positive Reaktion. Das vermisse ich manchmal. Ich saß einmal mit Lachenmann in einem Konzert in der Stuttgarter Liederhalle, auf dem Programm standen verschiedenste Stücke, und nach allem wurde ganz brav geklatscht, außer bei Lachenmanns *Zwei Gefühle*, da wurde das Publikum richtig böse. Da haben wir gleich gesagt: „Das ist wie in den Siebzigern!“, und freuten uns riesig darüber, dass es eine ganz ehrliche Reaktion gab. Heute habe ich das Gefühl, dass man klatscht, weil es sich so gehört. Schließlich haben die Musiker eine Leistung erbracht, die man würdigen muss. Das Unmittelbare geht verloren. Es hängt wohl auch damit zusammen, dass viele Musikliebhaber mittlerweile durch die Medien saturiert sind. Das heutige Kulturangebot hat etwas Inflationäres. Natürlich ist es phantastisch, dass man so viele Informationsmöglichkeiten hat, aber es hat auch eine Kehrseite.

Anhand von Videomitschnitten von damals ist schon nachvollziehbar, dass die Uraufführung eine andere Qualität hatte. Vielleicht liegt es auch daran, dass ihr Musiker heftige Reaktionen erwarten konntet, was das Verhältnis zwischen Musikern und Publikum wahrscheinlich intensiviert.

WB: Eigentlich geht es nur mit diesem Feedback! Das Publikum ist wie ein Resonanzkörper. Wenn ich irgendwo reinbrülle und alles ist mit Filz ausgekleidet, kommt nichts. Man spürt ganz deutlich, wenn etwas zurückschlägt während eines Konzerts oder auch im Theater ...

ET: ... was gestern beim Konzert der Fall war. Wir spürten ein starkes positives Feedback, das Publikum war in keiner Weise apathisch oder gleichgültig.

Ist ein Stück wie Der Schall eigentlich nur im Konzert richtig erlebbar?

WB: Das Optische hat natürlich einen sehr wichtigen Anteil an der Gesamtkonzeption. Nur eine Schallplatte zu hören, bringt nicht viel, außer vielleicht mit den Noten. Aber einfach quasi als Elektronische Musik hinter dem Vorhang ... das ist es nicht. Das Optische und das Akustische greifen so ineinander, dass man es kaum trennen kann. Und es ist ja eine ganz andere Herangehensweise bei Kagels Instrumentalem Theater als etwas bei Lachenmann, den das Theatralische nur ganz am Rande interessiert. Es geht ihm überhaupt nicht um die Geste, während

es Kagel *auch* um die Geste geht. Diesen Unterschied spürt man als Musiker deutlich. Es sind ganz andere Haltungen, obwohl sie manchmal klanglich zu den gleichen oder sehr ähnlichen Ergebnissen führen.

Wie würdet ihr Kagels Notationsweise charakterisieren?

ET: Die Koordination der Spieler ist in der Partitur vergleichsweise locker gehalten, wohl auch deswegen, weil er wusste, für wen er schreibt. Man kann schon sagen, dass Kagel seine Pappenheimer gut gekannt hat.

WB: Der Spieler wird bei Kagel durch die Notation immer animiert, in die – für Kagel – richtige Richtung zu gehen. *Sonant (1960/...)* ist für mich ein Paradebeispiel für eine gut geschriebene Partitur. Man ist zum Teil leicht überfordert, man muss zum Beispiel etwas sehr kompliziertes auf der E-Gitarre spielen und ist eigentlich schon vollkommen ausgelastet. Dazu soll man ständig die Lautstärkenschalter und Pedale betätigen, dann hat man drei kleine Schlaginstrumente und dazu soll man noch Glottisschläge in unterschiedlicher Intensität erzeugen. So etwas hat natürlich auch schon mit Instrumentalem Theater zu tun. Der Spieler muss sich in diese Musik ganz anders einbringen, sonst ist sie nicht zu bewältigen. Das geht nicht immer gut, aber die Gratwanderung ist Teil des Konzepts. Es gibt ein Hörspiel namens (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmezustand* (1969), dessen Produktion ich miterlebt habe. Beteiligt war Heinz-Georg Thor, ein tapferer Kontrabassist. Hinter der Studioscheibe saß Kagel und gab Anweisungen, davor saß Thor und spielte. „Spiel etwas in hoher Lage“, sagte Kagel, Thor machte es, dann: „bitte etwas schneller“, „jetzt geh mit dem Bogen von *ponticello* zu *tasto*“, „jetzt schlägst du zwischendurch noch auf den Korpus“ usw.³ Das hat Kagel absichtlich so weit getrieben, bis der Instrumentalist – er war guten Willens! – komplett die Nerven verloren hat und unter der Last des Auszuführenden förmlich zusammenbrach, weil es gar nicht mehr ging. Und diese Grenze interessierte Kagel. Er fragte den Kontrabassisten dann, ob er das für das Hörspiel verwenden dürfe, ganz ohne sich am „Versagen“ zu weiden. Solche Situationen kann man eben nicht simulieren, indem man sagt: „Komm, jetzt flipp’ mal aus, tu so als ob“.

Ist Der Schall eigentlich ein sehr anstrengendes Stück? Man sieht, dass die Bläser rot anlaufen.

WB: Für die Bläser ist es wohl am anstrengendsten, oder nicht, Ed?

ET: Verglichen mit vielen anderen Stücken der Neuen Musik ist *Der Schall* eigentlich nicht sehr anstrengend zu spielen – ausgenommen die sehr anstrengende Stelle der besagten „Fisteltöne“,

³ Die Situation eines „imperativen Dialogs“ zwischen Regisseur bzw. Aufnahmeleiter (Kagel) und Ausführenden ist ein elementarer Bestandteil von (*Hörspiel*) *Ein Aufnahmezustand*.

wahrscheinlich laufe ich da rot an.

WB: Wir sind ja zum Teil auch Bläser, ich muss Ocarina und Pansflöte bedienen. Dazu braucht man viel Luft und muss teilweise auch dann spielen, wenn es eigentlich nicht mehr geht. Das sind physische Anstrengungen. Eine andere Herausforderung besteht darin, dass wir häufig an der besagten Grenze laborieren. Die Haltung, die benötigt wird, um diese kleine Kimuangeige zu spielen, ist anstrengend, weil man das Instrument nicht lässig spielen kann. Auf der Bühne, während der Aufführung, ist es aber eine Freude, doch kaum jemand ahnt, wie viel Anstrengung die Vorbereitung eines Stück wie *Der Schall* kostet, und auch die Nachbereitung: Die Klangerzeuger müssen wieder versorgt, geliehene Instrumente wieder zurückgebracht werden. Ich bin sehr froh, dass wir für diese Produktion die richtigen Instrumente haben auftreiben können.

Basel, im Februar 2007