

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 65

Artikel: "Les sons sont quoi?" : Das Prinzip der Entgrenzung in "Der Schall" von Mauricio Kagel
Autor: Kooij, Fred van der
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927982>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«LES SONS SONT QUOI?» VON FRED VAN DER KOOLJ

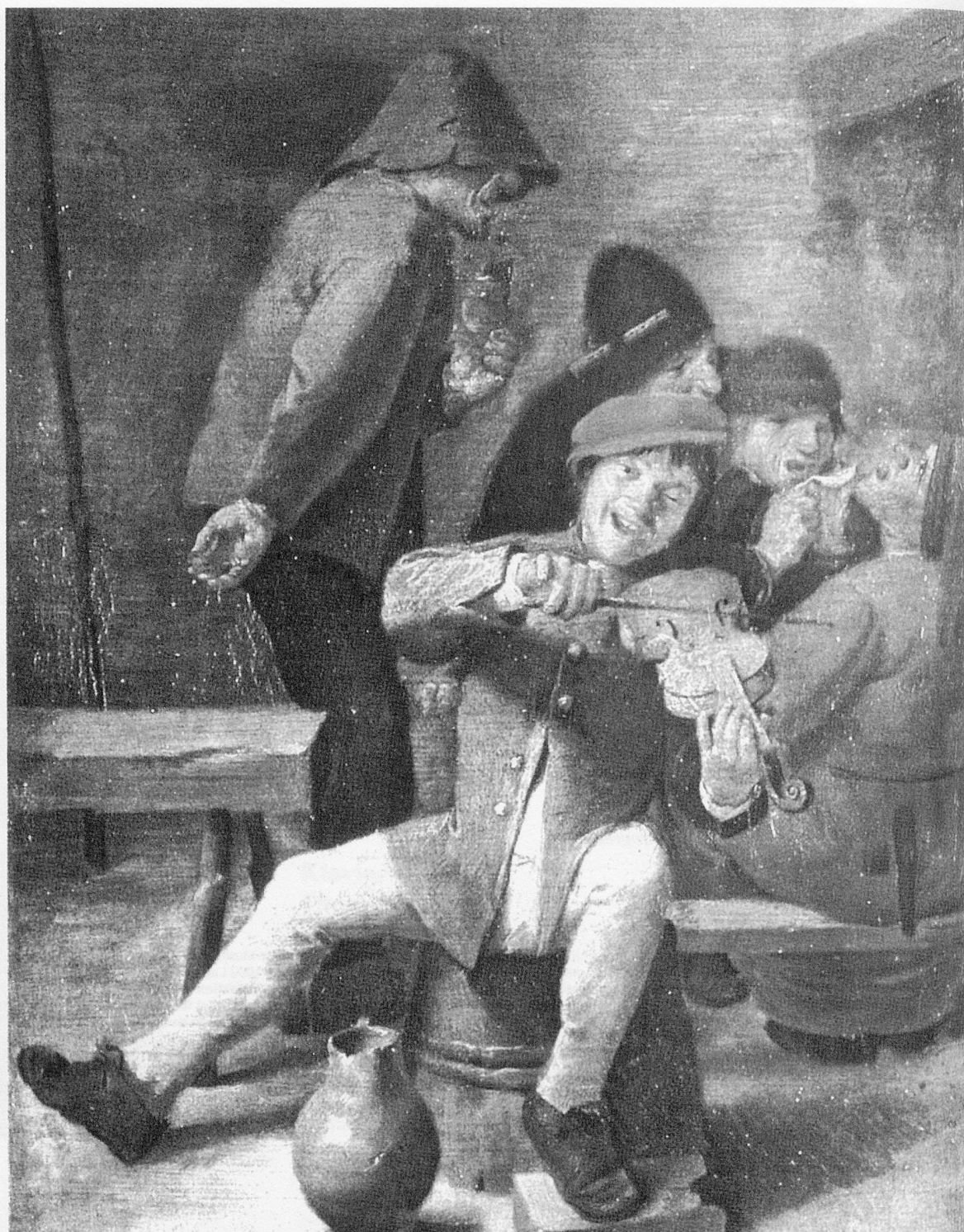
Das Prinzip der Entgrenzung in «Der Schall» von Mauricio Kagel

Tage für Interpretation
und Aufführungspraxis

Städtische Bühnen 2000

Adriaen Brouwer:
«Das Gehör»
(Alte Pinakothek,
München)

Unter den
als «grilletjes»
(Grotesken) bekannt
gewordenen
Gemälden des
flämischen Malers
Adriaen Brouwer
(1605/6–1638) gibt es
eine Reihe von
Bildern, die den fünf
Sinnen gewidmet
sind. Wie in «Der
Schall» bei Kagel
wird das Gehör in
einer dieser Serien
von fünf Personen
dargestellt, und auch
die Vermischung von
Musik und Medizin
ist bereits dort
satirisch vollzogen,
wird doch der
Umstand, ob der
Bauer ganz rechts
nun vor Vergnügen
oder zwecks
ärztlicher Diagnose
seine Kehle anstrengt,
bewusst in der
Schwebe gehalten.



Erstmals hörte und sah ich *Der Schall* 1968, als dessen Uraufführungstournee auch im Amsterdamer Concertgebouw Halt machte. Das Ereignis beeindruckte mich derart, dass sein Einfluss auch auf mein eigenes Schaffen bis heute nicht nachgelassen hat. Umso mehr versetzte mich die anderweitige Wirkungsgeschichte in Erstaunen. Obwohl die Komposition relativ rasch auf Schallplatten allgemein zugänglich wurde, ist mir in der nicht unbeträchtlichen Sekundärliteratur zu Mauricio Kagel keine Arbeit bekannt, die *Der Schall* gewidmet wäre. Ein beruflich an sich dazu Berufener wagte sogar (und notabene erst noch in einer Kagel gewidmeten Festschrift) zu behaupten, es handle sich hier bloss um «klingende Kuriositäten». Und auch bei Kagel selber scheint der Befund nicht viel anders zu lauten. Keine seiner Selbstexegesen nimmt sich dieses Meisterwerks an, mehr noch, die einzige Ausnahme, eine karge Programmnote, strotzt von Nebensächlichkeiten und enthält gar eine falsche Aussage. So stimmt es nicht, dass in *Der Schall*, wie der Komponist selber im Hüllentext zur Schallplattenaufnahme¹ behauptet, «mit 54 Instrumenten» musiziert wird, sondern es sind nur deren 38, was zwar immer noch beachtlich ist für eine Besetzung von bloss fünf Spielern, aber nichtsdestotrotz: so grob verzählt sich üblicherweise keiner. Wenn *Der Schall* zu Ende komponiert worden wäre, wäre es wohl zu der von Kagel angegebenen Zahl gekommen. Und bedenkt man, dass deren Einsatzdauer recht sprunghaft verläuft und daher, mit durchschnittlich zwei Minuten pro Instrument, keineswegs ein Kontinuum bildet, ist folgende Aussage kaum anders denn als belanglos zu taxieren: «[D]ie Dauer der längsten Periode [sollte, als selbstgesetztes Kompositionsgesetz, FK] nicht mehr als ein Drittel der Gesamtdauer des Stückes»² betragen. Ein Blick in die Partitur bringt weitere Überraschungen, und das nicht nur, weil Kagel, als es mir nicht gelang, zunächst über den Verlag ein Exemplar aufzutreiben, ausrichten liess, dass sie «verloren gegangen» sei!³ Eine nachgerade groteske Finte, denn das Originalmanuskript befindet sich wohl behütet in der *Paul Sacher Stiftung*; Absender: Mauricio Kagel. Das dort einsehbare Manuskript jedoch zeigt unmissverständlich, dass das Werk unvollendet blieb. Erstaunlicherweise sind die mitunter eingreifenden Korrekturen, die bei der Ersteinstudierung unter Kagels Leitung vorgenommen wurden, in der (immerhin kurz auch dem Verleih zur Verfügung stehenden) Partitur nicht berücksichtigt. So wurden weder die Streichung der sechsten Stimme (ein Tonband), noch der verlängerte Einsatz der Sirene, noch der überhaupt erst nach Abschluss der Partitur ausgearbei-

tete Schluss in diese eingefügt. Eine Unterlassung, die gerade bei diesem Komponisten erstaunt, denn gäbe es das Wort pingelig nicht, man müsste für dessen Arbeitshaltung den Begriff «verkagelt» einführen. Auf einem mit «Instrumentationskombinationen» beschrifteten Skizzenblatt zeigt sich zudem, dass nur etwa die Hälfte der vorgesehenen Kompositionsarbeit geleistet war, als die Komposition vorzeitig abgebrochen wurde. Ein Doppelstrich markiert dort die Stelle, dazu das Wort «Brüssel» (Ort der Uraufführung) sowie ein mehrdeutiges «senza tempo» – mehrdeutig deshalb, weil diese Angabe sowohl einen Ausbruch aus den bis dahin in Sekunden angegebenen Zeitrelationen anzeigt als zugleich auch auf die am Ende wohl aus Termingründen fehlende Zeit hinweist, was eine konsequente Fertigstellung damals verunmöglichte. Somit muss der kriminalistische Befund eindeutig ausfallen: Dieser Tatort wurde übereilt verlassen. Nimmt man alle Indizien zusammen, suggerieren sie fast, als hätte Kagel angesichts des vielleicht besten Stückes, das er je komponiert hat, für immer die Flucht ergriffen.

QUELQUE CHOSE SUIE SON COURS.⁴

Wenn wir's genau nehmen (und warum sollten wir's für einmal nicht?), war der Serialismus der 50er Jahre weniger ein Neuanfang als vielmehr die konsequente Weiterführung einer der Hauptlinien der westlichen Musik, erhielt diese doch eine ihrer nachhaltigsten Prägungen in der konsequenten Durchtemperierung aller Tonskalen. Der Versuch, daneben auch in der Dynamik oder der Besetzung ein ähnlich «chromatisch» manipulierbares Kontinuum zu entwerfen, ist somit fest verwurzelt in einer Jahrhunderte langen Tradition, die sich als durchgreifende Homogenisierung eines anfänglich noch vollkommen uneinheitlichen musikalischen Materials beschreiben lässt. Zumal der Instrumentenbau hat wesentlich dazu beigetragen, dass im Lauf der Zeit ein klingendes Kontinuum entstehen konnte, indem er die Klangfarben auch über die einzelnen Instrumentengruppen hinweg so weit wie nur möglich einander anglich. So gesehen ist aber diese Entwicklung zugleich die Geschichte einer nicht enden wollenden Verlustmeldung. Das wurde den Melomanen meiner Generation schlagartig bewusst, als das sogenannte Musizieren auf authentischen Instrumenten uns mit einem weitgehend nicht vereinheitlichten Klangbild konfrontierte und wir mit Erstaunen feststellen mussten, dass ein zwölfköpfiges Barockensemble einen unvergleichlich viel reicheren Klang zu produzieren in der Lage ist als ein mit fast hun-

1. *Der Schall* für fünf Spieler, DGG (Reihe *avant garde*) 2561 039.

2. Hüllentext zur Schallplattenaufnahme (siehe Anm. 1).

3. Ich war derart überrascht von dieser Nachricht, dass ich deren telephonische Übermittlerin, Ursula Burckhardt-Kagel, nur bitten konnte, sie zu wiederholen, was sie dann ebenso bereitwillig wie stoisch tat.

4. Samuel Beckett, *Fin de partie* (1956). Auch alle weiteren Zwischentitel sind diesem Werk entnommen.

dert Personen bestücktes Brucknerorchester. Zurückgekehrt waren unsere Ohren in eine Epoche, wo das Komponieren noch, wie Georg Knepler es am Beispiel der Organa nachwies, ein Verklammern von Disparatem war.⁵

Mauricio Kagel, der von Anfang an in einem Spannungsverhältnis zum Serialismus stand, hat bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt diesen erneuten Einbruch des «Vorchromatischen» erahnt und für das Komponieren fruchtbar gemacht. Bereits Mitte der 60er Jahre, als die «Musikkenner» – so sie denn überhaupt von der Musizierpraxis auf alten Instrumenten Kenntnis nahmen – noch über die falsch klingenden Trompeten bei Harnoncourt schnödeten, komponierte er eine *Musik für Renaissance-Instrumente*, nachdem ein Versuch, das traditionelle Sinfonieorchester zu einem heterophonen Klingen zu zwingen, sich als unmöglich herausgestellt hatte (*Heterophonie*, 1959/61). Mit *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66) fängt denn auch eine kurze Phase in Kagels Komponieren an, die ich seine heroische nennen möchte. Sie hatte – wenn man von Nachgereichtem wie *Exotica* (1972) und *Zwei-Mann-Orchester* (1973) einmal absieht – bloss sechs Jahre gedauert, als sie 1971 mit *Staatstheater* einen fulminanten Abschluss erlebte,⁶ fand aber ihren Zenit in dem auch sonst an Ereignissen nicht gerade armen Jahr 1968 mit dem Chorstück *Hallelujah* und *Der Schall* als «pièce phare», jenem Kagelschen Morgenstern auf der Himmelskarte der Neuen Musik. Und dennoch: Warum heroisch? Ganz einfach: Weil die meisten Kagel-Kompositionen dieser Zeit die Klänge, die sie benützen, nicht als gegebene, sondern – nicht unähnlich der Arbeit in einem elektronischen Studio – als erst zu erschaffende ansehen. Über Jahre wurde dieser Komponist zu einem unermüdlichen Bastler, der den Bestand der zu bespielenden Klangkörper erst mal experimentell erzeugte.⁷ Wobei die Heterogenität des daraus resultierenden Instrumentenparks, der vom ungewöhnlichen Dämpfer bis zum bricolierten Neubau reicht, ein vom dauernd streunenden Blick auf mögliche Schallquellen bedingtes Hauptcharakteristikum ist. Am Ende dieser zeitaufwendigen Forschungs- und Konstruktionsarbeit steht ein Konvolut an Spielkarten, ein Zettelkasten voller Anweisungen zur unkonventionellsten Schallerzeugung. *Acustica* (1970) ist nie über dieses Stadium hinausgekommen, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass die vielen Einzelblätter dieses «Werks» zu einem nicht unwesentlichen Teil der Restbestand des ursprünglichen Klangarsenals von *Der Schall* darstellen. Zum einen, weil es ähnliche Blätter mit noch nicht eingefügten Stimmen auch unter den *Schall*-Skizzen im Sacher-Archiv gibt, vor allem aber, weil auf jenem Skizzenblatt, auf dem Kagel den Dichterverlauf der gesamten Komposition verzeichnete (eine Vorgabe, die er, wie erwähnt, nur bis gut zur Hälfte ausführte), etwa auf der Höhe des Abbruchs ein Pfeil und das Wort «Acustica» auf das nachfolgende Werk hinweisen. Dass es zur Ausarbeitung dieses zweiten Teil dann nie kam, ist ohne Zweifel dem mitunter verheerenden Einfluss John Cages auf die europäische Musik zuzuschreiben. Liess dieser fröhliche Musikideologe doch nicht wenige seiner Kollegen Jahrzehnte lang im Wahn, Kompositionsarbeit könne mit Vorteil nach dem Prinzip *Alles passt ja irgendwie zusammen* die Höhe der Zeit erklettern. So blieb *Acustica* leider ein (gewiss höchst beeindruckender) Steinbruch, ein Sammelsurium ohne Sinn und Gestalt. Vergleicht man die Typen der Klangerzeugung in den beiden Werken miteinander, so zeigt sich ein klarer Unterschied. Das für *Acustica* ausgewählte Material ist bedeutend einheitlicher als jenes, das *Der Schall* zugewiesen wurde, besteht ersteres doch ausschliesslich aus rein experimentellen, will sagen neu gebauten oder doch zumindest signifikant umgebauten Klangerzeugern. Dagegen umfasst

das *Schall*-Instrumentarium auch Konventionelles wie ein Banjo und eine Posaune. Sie stehen neben historischen und exotischen Klangkörpern wie Zink und Nafir. Mit anderen Worten: Das Grundprinzip der Heterogenität ist in *Der Schall* auf die Spitze getrieben. Doch damit nicht genug. Jede experimentelle Klangerzeugung stellt im Wesentlichen eine einmalige instrumentale Präparation dar. Ob nun Stricknadeln durch die Saiten einer Sitar zu flechten sind (ab 1'20)⁸, ein in der Länge genau abgemessener Gartenschlauch zu bespielen (ab 18'58) oder auf einem gänzlich neu erfundenen Gummiphon der «Saitensprung» zu üben ist (ab 29'50): immer ist die Spielmöglichkeit eine klar eingeschränkte. Das Musizieren wird zu einem Abschreiten von verschiedenen Instrumentalpräparationen. Je nach Reichtum der Möglichkeiten und Inventivität des Komponisten wird pro Instrument ein höchst unterschiedliches Quantum an Spielstationen eröffnet. Das heisst zunächst einmal, dass jedes Instrument in sich zu einem Heterophon wird. Aber das bedeutet auch, dass zwischen den Instrumenten sich eine heterogene Schräglage entwickelt. So kennt etwa das Nebelhorn während seinem Erklingen in *Der Schall* bloss eine einzige Klangkonstellation, während die Bassbalalaika deren zwölf aufweist. Kagel wird diesen Umstand kompositorisch noch dadurch verstärken, dass er das, was mehr zu bieten hat, nicht unbedingt auch länger klingen lässt. Denn zwar beansprucht die Bassbalalaika mit fast 10' den längsten Instrumentaleinsatz für sich, aber das Mauritiushorn ist mit nicht mehr als zwei Konstellationen unproportional lang am Geschehen beteiligt, nämlich 3'39. Wesentlich länger jedenfalls als das japanische Taishokoto, das immerhin drei Konstellationen mehr aufweist und den-

5. Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977, S. 237ff.

6. Auch die mit Abstand besten seiner Musikfilme entstehen in dieser Zeit: *Antithese* (1965), *Match* (1966) und *Solo* (1967).

7. Weil Kagel das Prinzip der *bricolage* wortwörtlich nahm, führte er diese seine fruchtbarste Periode als Komponist zugleich und ungewollt in die Krise. Die sich in den Arbeiten jener Jahre offenbarende neue Ästhetik war nämlich nicht, wie er offenbar selbst meinte, eine des gewissermassen veredelten Bastelns, sondern ihre Sprengkraft ist bedeutend umfassender: sie steckt in einer Ökonomie der Verschwendung. In dem Kagel diese aber verhängnisvoll mit dem Erbasteln eines jeweils einmaligen Instrumentariums gleichsetzte, musste seine Arbeitskraft darüber bereits erschöpfen, bevor die Möglichkeiten dieser zukunftsweisenden Ästhetik mehr als erst im Ansatz erkundet waren.

Formverlauf

1. Diese Kolonne bezeichnet die Zahl der effektiv erklingenden Stimmen. Wenn in ein Blasinstrument gleichzeitig geblasen und gesungen werden soll, schlägt das hier mit zwei Stimmen zu Buche. Wo es wegen der dichten, geräuschhaften Klangproduktion müssig ist, von Stimmenanzahlen zu reden, deutet ein * auf diese Art von Erweiterung.

2. Die ursprünglich von Kagel vorgesehenen Besetzungsdichten sind in Klammern gesetzt. Änderungen sind hier hauptsächlich durch den Wegfall der 6. Stimme (Tonband) bedingt.

Episoden	Zeitangabe	Ensembles	Anzahl Instrumente	Anzahl Stimmen ¹	Formteile	Verknüpfung	Beziehungen	Bedeutungsproduktion
1	0'00	58	4(5) ²	10	Introgruppe	Schnitt/(Ostinato I) Ausfransen		C
	1'20 1'41	36 02	2(3) 1	12 3 2	Schlussgruppe Abschluss	Ausfransen	Echo "Choral"	C
	1'53	06	(1)		(GP)	Schnitt		
1a	2'	28	2(3)	2*		Schnitt	Echo E1	
2	3'13	26	3	4	"Triosonate" I	Filterartige Wechsel	Motiv	Innere Belebung
	4'	35	2	4 5 1 1 6	"Triosonate" II			Belebt
3	5'20	27	1	3	Trio III: Banjo mit Begleitung			Belebt
3a	6'56	30	1(2)	2	Schlussgruppe		Echo E3	
	7'24				(GP)			
4	7'30	49	3	3*		Schnitt	Echo E1	Klangfeld (Belebt) Klärung
4a	8'20				* (GP)		Echo Küsschen I	
4b	8'50			4*	Schlussgruppe			"pathetisch"
	9'20	08	2	2	Überleitung	Schnitt Brückenklang I= Ostinato II		Nachwehen
5	9'48 10'18	57	5	7 5	Introgruppe (1. Anlauf) Hauptgruppe (2. Anlauf)	Schnitt	Choral	Steigerung I (mit Sirene) Resignation I
	10'53 11'50	47	1(4)	3 2	Schlussgruppe (Solo)	Ausfransen	Vorecho E7: Bläser/Band I	
	12'21				(GP)			
6	12'26			2	Introgruppe	Schnitt	Echo E4a (Küsschen II)	Lebendig
	13'06	20	1(2)	1 1	Hauptgruppe Mini-Überleitung	Solo		
7	14'20 14'57	07	2	3-2 "1"	Introgruppe (Bläserduo) Hauptgruppe (Bläserduo)	Schnitt Quasi Fermate	Bläser/Band II	Heftig Stillstand
8	16' 16'46 17'32 18'00 18'14	51	3(4)	3* 4 2	Introgruppe Hauptgruppe Schlussgruppe Abschluss: Kurzreprise Überleitung	Brückenklang II	Echo: Kuckuck	Steigerung II (mit Kuckuck)
	18'58 20'27 21'20	55 63 16	2(3) 5(6) 2	4*-5 6*	Introgruppe (*) Hauptgruppe (Quintett) fff Schlussgruppe	Brückenklang III Schnitte Ausfransen		Höhepunkt I Versandend
9a	22'	42	4	2("1") 5* 2	Überleitung (GP)*	Schnitt Ausfransen Brückenklang IV (Ostin. III)	Echo: Bläs./Bnd III, E7	
10	23'48 24'05 24'48 25'40	62	3 4	4*	Introgruppe Hauptgruppe	Schnitt	Vorecho: Glocken	Steigerung III (mit Nasenflöte) Resignation II*** Resignation III
	25'56	22	2	3	Durchbruch	Schnitt	Raumklang I Motiv	Entgrenzung I (Höhepunkt II)
11	26'43 27'56	23 45	2 3	6 4-6	Introgruppe ,	Schnitt	Quasi Reprise "Choral", E1	Klage Sprachähnlich (Resignation IV)
	29'04	34	2	4 5			Raumklang II	Entgrenzung II: Aussengeschehen
12	30'30 31'04	56 41 11 (46)	2 3 3(1) 5(2)	4 6	Coda	Ostinato IV		Entgrenzung III Abgesang (Todesglocken)

26

3'08" 12" 16" 20" 24" 28" 32" 36" 40" 44" 48" 52"

I Schlauch
 extrem hoch
 zunächst sehr hoch, dann langsames Gleiten. Ton instabil, allmählich rau, "unkultiviert".
 "Flageolett" vib.
 straight Mute
 sehr tief
 ff
 "Pedalton"

III Sitar
 (p)
 Nadel zwischen 12. und 13. Bund anbringen
 in den Pausen von den Saiten nicht entfernen, sondern bewegungslos liegen lassen.
 Resonanzsaiten streichen
 7. und 8. Bund anbringen

IV Panflöte
 ppp unterblasen
 Gesang
 Singen f

eine wichtige Rolle zu, sieht der Hörer, sobald ein Spieler sein oft recht auffälliges Instrumentarium wechselt, den Ablauf der Stationen doch klarer, als dass er sie hört. (Auch das wird sich noch als folgenreich erweisen.) Im Vorgang steckt geradezu Dialektisches: Ausgerechnet mittels Einschnitten wird ein erster Schritt in Richtung Kontinuitätsbildung getan. Mit anderen Worten: Die Montage hilft, sich selbst zu überwinden. Nur drei Mal im ganzen Stück kommt es bei den blockartigen Einsätzen in allen beteiligten Instrumenten gleichzeitig zu Primärkonstellationen, ereignet sich somit ausnahmsweise eine vollständige Erneuerung der Schallkörper. Wenig verwunderlich handelt es sich beim ersten Mal um die Stunde Null, den Anfang des Stückes überhaupt. Der blockartige Synchronstart bewirkt, dass *Der Schall* wie angeschaltet wirkt. Das zweite Mal ereignet sich immer noch in der Anfangsphase des Stückes, bei der zweiten Minute nämlich. Es deklariert das Vorangegangene zu einer Art Vorspruch, was eine Detailanalyse bestätigt. Das dritte und letzte Mal findet der gleiche Einschnitt etwa in der Mitte des Werkes bei 14'20 statt (siehe das links abgebildete Formschema). Es ist, als bestünde die Komposition aus zwei attacca verschweissten Teilen, und auch dies wird eine genauere Analyse bestätigen.

Aber es gibt noch einen zweiten Ausnahmetypus zu den sonst Neueinsätze verschleierenden Synchronblöcken: es ist dies der offene, isolierte Neueinsatz. Er tritt im Ganzen sechs Mal auf, und zwar mit einer Ausnahme ausschliesslich am Schluss des Stückes; er hat demnach als Ausdruck des Unkoordinierten eindeutig die Aufgabe, die Form zu zersetzen, oder vielmehr: schlussbildend zu wirken. Die erwähnte Ausnahme ist in jeder Hinsicht eine Ausnahme, denn es wird dort kein Abschluss eingeleitet, sondern ein Neuanfang angekündigt. Es handelt sich hier um die Introduction der Panflöte, die, bei 3'12 einsetzend, tatsächlich eine den ganzen ersten Teil bestimmende «Entwicklung» einleitet (Notenbeispiel 2). Aber Kagel wäre nicht Kagel, wenn er sich nicht, ähnlich wie es bei jenen absichtlichen Fehlern in arabischen Arabesken der Fall ist, mit sorgfältig platzierten Inkonsequenzen vor der Vollkommenheit verbeugen würde. Und in Sachen Inkonsequenz haben wir es hier mit einem wahren Virtuosen zu tun. Wie in Notenbeispiel 1

zu sehen, trägt dort der Abschnitt die Zahl 63. Sie bezieht sich auf eine rein rechnerische Vorarbeit Kagels, wo er die Gesamtzahl aller möglichen Instrumentkombinationen, die mit fünf (ursprünglich sechs) Spielern möglich sind, in einer Liste aufführte. Es sind insgesamt deren 63, was zudem bedeutet, dass die hier abgebildete Episode die dichteste Besetzung überhaupt darstellt. Da aber, wie gesagt, Kagel bei den Proben sich entschied, die sechste Stimme, ein Tonband, zu streichen, entstand hier erneut eine Schiefelage. Denn unversehens gibt es nun eine zweite Maximaldichte, das Ensemble 57, es beginnt bei 9'47. Aber die «Ensembles» (Kagel nennt sie so in den Skizzen) sagen mit ihren Zahlen weder etwas über die effektive Stimmendichte des betreffenden Abschnitts aus noch stellen sie als solche immer auch klare formale Gliederungen dar. Der ursprüngliche Bauplan wird demnach schwer aus den Angeln gehoben. Was sich zunächst als nackter Widersinn anhören mag, produziert in Wirklichkeit zwei weitere Mittel der Kontinuitätsbildung:

Zum ersten: Die einzelnen «Ensembles» der Besetzungsdichte bilden oft nur Zwischenstufen in grösseren, meist klar erkennbaren Formkomplexen. Wenn wir nach Material- und Strukturähnlichkeit fragen, reiht sich Ensemble 63 mit drei anderen zu einem übergeordneten, in sich geschlossenen Gebilde. Dieses verläuft über eine *Introgruppe* (Ensemble 55, ab 18'58), eine *Hauptgruppe* (Episode 63, ab 20'27) zu einer entsprechenden *Schlussgruppe* (Ensemble 16, ab 21'20), die via einen *Überleitungsteil* (Ensemble 42, ab 22') bei 23'48 in einen neuen Formabschnitt mündet. Das damit aufscheinende Formmodul – *Introduction / Hauptteil / Schlussgruppe* und *Überleitung* – ist durchaus eine Konstante im Verlauf der Gesamtkomposition. Die insgesamt dreissig «Ensembles» genannten Episoden fügen sich dadurch zu zwölf Abschnitten zusammen. Sparsam, weil nur vier Mal, treten gerade an den Kittstellen zwischen diesen Abschnitten sogenannte *Brückenklänge* auf, die diese miteinander verklammern. Im vorliegenden Fall ist es ein liegenbleibender tiefer Ton in der Clarino des ersten Spielers, der die Schlussgruppe des vorigen (nach meiner Zählung achten) Abschnitts mit dem neunten auf Einfachste verschränkt, während der Übergang zum darauf-

Notenbeispiel 3

0'40" 44" 48" 52" 56" 1' 04" 08" 12" 16" 20"

I Nebelhorn
 (wie vorher stopfen)
 (pp)
 "krankhafter" Ton; zitternd, lädiert
 Singen p
 (Nebelhorn) gestopft pp instabiler Ton
 geblasener Ton, sehr instabil

II Muschelhorn
 p
 womöglich gleiche Tonhöhe wie Nebelhorn
 (wie ein Echo, völlig unabhängig)
 Singen p
 TUTTI: gesungene Töne möglichst gleich laut

III Maultrommel (sehr tief)
 (ppp ↔ pp)
 abrup t aufhören!
 gestopft
 (Maultrommel)
 Singen p
 offen
 Gesang eine Terz höher
 Falsett singen (vokal rhythm.)

IV Orgelpfeifen (Mixturen)
 womöglich gleicher Ton wie Muschelhorn singen
 p
 gleiche Tonreihenfolge wie vorher, jedoch oktaviert

folgenden zehnten Abschnitt ähnlich lapidar mittels einer kleinen Ostinatobrücke auf der Bassbalalaika des vierten Spielers gebaut wird.

Zum zweiten: Durch die Hinzufügung von vokalen Linien und durch polyphone Instrumentbehandlung entsteht oft eine Mehrstimmigkeit, die den ursprünglich berechneten Dichteverlauf vollkommen unterläuft. Dies alles weist der ganzen pseudo-seriellen Rechnerei für dieses Stück den gebührenden Stellenwert zu: reine Schreibhilfe für den Komponisten, nichts mehr als eine Abhakliste. Vergleichen wir etwa den berechneten Dichteverlauf mit dem effektiv komponierten, dann sind die Abweichungen eklatant. Wenn wir, wie in Kagels ursprünglichem Formschema, ausschliesslich die jeweils beteiligten Spieler berücksichtigen, ergibt sich für den Anfang des Stückes (bis 5'20) folgender Dichteverlauf:¹⁰

4(5)	2(3)	1	0(1)	2(3)	3	2
------	------	---	------	------	---	---

Was aber die effektive Stimmendichte angeht, sieht und hört sich die Sache ganz anders an:

10-1-12	3	2	0	2*	4	4-5-1-6
---------	---	---	---	----	---	---------

Dabei stossen wir aber vor in einen zentralen Bereich der Kompositionsarbeit, die ich mit dem Begriff «Entgrenzung» bezeichnen möchte und die zumindest ein eigenes Kapitel verdient.

MAIS POUSSE PLUS LOIN, BON SANG, POUSSE PLUS LOIN !

Was bringt diese Musik in Gang? Einen Antrieb haben wir bereits erwähnt: die blockartigen Einsätze, die wie mechanische, demnach fremdbestimmte Einschaltvorgänge wirken. Man findet sie nicht selten in der Musik jener Jahre, leitmotivisch fast in Stockhausens *Telemusik* (1966). Aber gegen diesen äusseren Antrieb steht ein innerer. Bereits der Eingangsklang führt ihn programmatisch ein. Zu liegenden Bläserklängen gesellt sich, als wäre es die Anima des Erklings, das Ostinato einer tiefen Maultrommel. In der wunderbaren, vom Komponisten verantworteten Klangregie der Schallplattenaufzeichnung erklingt er dank etwas hinzuge-

fügtem Hall ganz aus dem Intérieur des Akkordes heraus. Dieses Verfahren wird dann beim bereits erwähnten Einsatz der Panflöte als Strategie erfahrbar. Der einzige solistische Neueinsatz vor dem Abschluss des Werkes sieht auf dem Papier (Notenbeispiel 2) aus, als wäre die Panflöte inmitten von liegenden, quasi begleitenden Klängen berufen, eine Melodiestimme abzugeben. Das klingende Resultat aber zeigt, dass auch hier viel eher eine innere Klangbewegung notiert wurde. Ihre Melismen bilden gewissermassen die Darmflora des zunächst mit Schlauch und Sitar, dann mit gestrichenem Glockenbrett aufgespannten Klangfeldes. Es sind zwei auf den Kopf gestellte Triosonaten, die da auf ihre innere Stimme hören (eine Haltung, die gegen Fremdbestimmung ja bekanntlich durchaus empfehlenswert ist). Die zweite setzt mit Ensemble 27 bei 5'20 ein und radikalisiert, was in der ersten Triosonate angefangen wurde: Aus dem Intérieur bricht ein Banjoeinsatz aus, der allein schon in seiner Tonhöhenstruktur die sonst herrschende skalentypische Gelassenheit weit hinter sich lässt. Der anschliessende Wechsel zum Taishokoto (bei 6'56) wirkt davon angesteckt wie ein Echo, bis dann mit Ensemble 49 (bei 7'30) die erste, im Grunde bereits von der Maultrommel des Anfangs angekündigte Entgrenzung sich ereignet: ein dichtes Saltato von auf und an den Saiten wie Selbstklinger hüpfenden Triangelstäben und klirrenden Klammern. Verständlich, dass dies den Zink entzückt und ab 8'26 dankbar Küsschen hinüberwerfen lässt.¹¹ Überhaupt ist dieser erste Teil der glücklichste im Leben des Stückes. Alle anschliessenden Ausbrüche gehen gnadenlos in die Hosen. Entgrenzungen sind es nichtsdestotrotz. Nach der längsten Klangbrücke des ganzen Stückes, dem nahezu eine Minute dauernden Ostinato auf der Oktavgitarre, greift bei 9'47 eine Sirene verwegen nach den Sternen. Doch ihr Geheul gerät zum Heulen. Bei den anfänglich noch emphatisch unterstützenden Kollegen macht sich, während die Sirene erschöpft ausrattert, Resignation breit, wenn auch ein Signalthorn erneut mit Küsschen Trost spendet. Noch zwei Mal wird mit hörbar abnehmender Zuversicht eine Entgrenzung in Angriff

10. Die einzelnen Kästchen bezeichnen jeweils eine Episode, wobei in Klammern die Dichte vor der Eliminierung des Tonbands angegeben ist. Die mit einem Sternchen markierte Episode enthält eine so dichte Klangproduktion, dass diese eh aus einem berechenbaren Dichteverlauf herausfallen muss.

11. Einem Hinweis Heinz-Klaus Metzgers im Programmheft der Brüsseler Uraufführung zufolge sollen diese Küsschen auf das Mundstück nach Kagels eigener Aussage tatsächlich als Liebesbeweis gegenüber der Musik gelten (siehe die entsprechende Mappe mit Programmnotizen zu *Der Schall* in der *Paul Sacher Stiftung*, deren Mitarbeitern an dieser Stelle für ihre grosse Hilfsbereitschaft herzlich gedankt sei).

genommen, zuerst von einer in der Tonhöhe verstellbaren Kuckuckspumpe (bei 16'), dann (bei 24'48) mit Hilfe einer Nasenflöte. Letzteres ergibt wenig mehr als ein von vorn herein aussichtsloses Hyperventilieren. Aber genau dann, wenn keinen mehr die Hoffnung plagt, geschieht das Wunder: Über den Köpfen des Quintetts kreist entgrenzt der Klang in Gestalt eines Trichters an einem langen, vom ersten Spieler zugleich geblasenen wie geschwungenen Gartenschlauch und umzingelt so das ganze Ensemble wie einst die Trompeten Jericho. Kurz: So etwas kann nicht gut gehen. Und so mündet das Spiel (bei 26'40) in seine tiefste Verzweiflung. Ein Nachspiel für Bläser setzt ein, das genauer betrachtet eine durchführungsartige Reprise des Anfangs ist. Die Klänge wussten, wie immer, mehr als das Ohr: Mit *Incipit lamentatio* könnte somit bereits das klingende Eingangsportal dieses Stückes überschrieben werden (Notenbeispiel 3; der «Choral» wird bei 1'04 eingeführt). Aber wie es so ist im Leben, nie kommt man mit seiner Verzweiflung zur Ruhe, immer macht einem die Hoffnung einen Strich durch den mit Klagen wohlverdienten Feierabend. So auch hier. Eine weitere Entgrenzung meldet sich: Auf der Konzertbühne klingelt das Telephon... Jetzt aber geht alles im Eiltempo, bis eine letzte Schwelle überschritten wird und das Werk mit schweren Glockenschlägen wie zur Totenfeier ausklingt. Aber damit sind wir schon längst aus dem Himmel der Formprobleme in die Hölle der Sinnstiftungen gestürzt.

CE N'EST PAS L'HEURE DE MON CALMANT ?

Diese Klangartisten sind Audioautisten. Damit sie aufhören, muss man sie stören; auf die Bühne stürmen, ihnen zurufen oder besser noch – anrufen. Und schon klingelt es beim Schlagzeuger. Dieser Witz macht zugleich einen «Grundton» des Stückes deutlich, gehört somit zu seinem Klima. Das Aufrufen mag ein inneres Bedürfnis sein, das Erhorchen, was da falsch läuft, kommt aber von draussen. Es ist das Ohr des Arztes, das an diese Klänge gelegt wird. *Der Schall* ist wie mit Stethoskop komponiert. Was tönt, ist eine klingende Diagnose und bei fünf Sonosolipsisten der ungeschönte medizinische Befund. «Werke», schreibt Kagel in einem bis jetzt unveröffentlichten Notat während der Komposition, «die unmittelbar <après-une-lecture> entstanden sind, komponierte ich u.a. unter dem Einfluss von Texten über kombinatorische Phonetik, Physiologie, Neurologie und Therapeutik der Stimme oder allgemeine Akustik.»¹² Und so häufen sich in der Partitur die Anweisungen, die von den Spielern Krankhaftes verlangen (notabene: verlangen, denn bekanntlich herrscht in der Kunst unangefochten die Homöopathie). Da gilt es «mit asthmatischen Atemzügen» oder «mit einer Art chronischem Stottern» zu Werke zu gehen oder schlechthin «hechelnd». Ein «ebenfalls <ungesunder> Kuckuckston» wird ebenso gebieterisch verlangt wie das «Blasen bis zur Atemlosigkeit». «Die Musik öffnet die Luftlöcher des Körpers, aus denen die bösen Geister ausziehen können»,¹³ meinte schon Athanasius Kirchner 1673 in einem Anflug von klangtherapeutischer Hellsichtigkeit. Und so könnte die Beschreibung der Klangproduktion in diesem Stück sich leicht ein Vokabular erschreiben, das von Röcheln und Heiserkeit zu Ausschlag, Schorf und Eiter reicht; wo sich Klänge häuten, aufgeraut, gereizt, gerötet und krätzig wirken, verhockt sind und verstopft. Jiddisch gesagt, diese Musik krechtzt, ihre Schallwand errichtet eine Klagemauer, an der die *Lamentationes Mauriciae Prophetiae* ihr Reflektorium finden.¹⁴ Zwölf Jahre später wird Kagel wortspielend in den «K(l)ageliedern» des achten Bildes der «senischen

Illusion» *Die Erschöpfung der Welt* (1980) einen direkten Bezug seiner Musik zu den Lamentationen des Propheten Jeremia legen. Aber bereits in *Der Schall* deutet nicht nur das instrumentale Wehklagen auf das religiöse Threni-Modell. Auch die mehrmals, zumal an hervorgehobener Stelle zu Anfang und Schluss der Komposition gesetzten choralartigen Gebilde intensivieren das Jammern durch eine Verdopplung mittels Stimme zu instrumental-vokalem Mischklang. Und falls im Ende die Lösung steckt, verkünden die Glockenschläge nichts Gutes. Ihr Todesklang ist die erste reine, ungetrübte Klangschwingung seit gut dreissig Minuten; es ist, als ob sie singen würden «*Jerusalem, convertere ad doremifasol*». Zumindest für das Œuvre Kagel hat sich dieser (von mir hier natürlich verballhornte) Prophetenspruch bewahrheitet, ja, im Lichte der späteren Entwicklung dieses Komponisten in Richtung Neotonalität ist gar zu befürchten, dass diese Musik nicht zuletzt als eine Klage über das verlorene Paradies der alten Harmonik gedacht ist. (Falls das stimmt, muss man von Glück reden, dass die Klänge manchmal weiser sind als diejenigen, die sie einweisen.)

Klangklinik und Klagemauer, diese Vermischung von Diagnose und Exegese zu einer Art Dermatologie ist typisch für das Kagelsche Konzept einer «akustischen Theologie». In den Archiv-Notizen findet sich dafür ein weiteres Indiz. Auf einem losen Zettel ist folgende Charakterisierung notiert: «Der Schall: pantheistisches Instrumentarium».¹⁵ Allerdings scheint mir diese Aussage revisionsbedürftig. Sie dürfte, da sie auch erste Angaben zum Instrumentenbau enthält, geschrieben sein zu einer Zeit, wo das später in *Acustica* eingegangene Material noch zum Bestand unseres Stückes gehörte. Die Bezeichnung «pantheistisch» passt als Charakteristik denn auch viel eher zu den Fremdgeschöpfen des dort vorgeführten Instrumentariums, und man mag gern darüber spekulieren, ob die ursprüngliche Konzeption gar vorsah, das Wehklagen aus der anfänglichen *nature morte et mourante* heraus in ein neu erklingendes Fruchmland zu überführen. In diesem Fall wäre uns mit *Der Schall* nur das Endspiel des Anfangs geblieben.

RIEN N'EST PLUS DRÔLE QUE LE MALHEUR.

Fünf Erwachsenen zuzuhören, wie sie in ihre Instrumente hineinlamentieren, ist an und für sich bereits nicht ohne Witz. Die Transzendenz in Form eines in der Luft geschwungenen Gartenschlauches vorgeführt zu bekommen, lässt ebenfalls die Mundwinkel zucken, und wenn der gleiche Spieler anschliessend mit eben demselben Schlauch und Trichter ein Weihrauchfass mimt und damit das Instrumentarium segnet oder den Trichter wie ein überdimensioniertes Stethoskop auf das eigene Knie legt, wird auch Sie, liebe Leserschaft, die Ahnung beschleichen, dass der Schreiber dieser Zeilen nicht so ganz falsch liegen kann, wenn er das Stück als eine Hals-Nasen-und-Ohren-Andacht deutet. Nehmen wir beispielsweise das Deus-ex-machina des Schlusses, den Telephonanruf. Bereits Offenbach wusste, dass der Gott der Neuzeit *l'opinion publique* heisst. Und so ist es denn auch ein Hörer, der sich aus dem Jenseits der Klänge zu Wort meldet. «*Hallo?*» ruft er mit forciert tiefer Stimme, als mime er den Gottvater in einem Passionsspiel, «*Vous êtes prêts?*» Sein Brusttongebrummel durchbricht für kurze Zeit die Phalanx der Eigenbrötler auf der Bühne. Doch auch der Anrufer selbst ergeht sich bald in Monologen und schwadroniert inständig über die Klänge. «*Les sons, ils sont plus profonds, plus sombres que d'habitude.*» Der Schlagzeuger, der den Anruf ahnungslos entgegen

12. Notat auf einem Blatt, das von Kagel selbst dem Skizzenkonvolut von *Der Schall* zugeordnet wurde (Original in der Paul Sacher Stiftung).

13. Zitiert nach Brockhaus-Riemann, Musiklexikon in 2 Bd., Wiesbaden 1979, Bd. 2, S. 189.

14. «[Wir müssen] durchaus erkennen, dass wir alle kranke Menschen und Teil einer kranken Gesellschaft sind», meinte Kagel noch vier Jahre später (zitiert nach: Martin Geck, *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*, Stuttgart 1973, S. 43).

15. In der Mappe «Bleistiftskizzen».

Mahler
2. Symphonie, V, T.462

Schnell
näher

1. Tromp.
in F.
in weiter
Entfernung

Kagel

26'36" 40" 44" 48"

Mittellage* $f > p$
Trichter aufs Herz drücken**
langsam öffnen und Trichter aufs rechte Knie legen

*approx. Tonhöhe: Intervalle beachten, jedoch Abschnitt transponieren wenn notwendig erscheint.
**Eventuell auch lustlos, glissandierend spielen.

Atem langsam ausflüstern

nahm, mag aber nicht länger zuhören, und so wird aus dem Telephonierenden ein weiterer Rufer in der Wüste. «Hallo? Vous entendez?» – aber von woher mag er wohl anrufen? Eine von weitem klingende Spieldose deutet vage auf eine Adresse jenseits jenes Jammertals, in dem jetzt die Glosso-lalie einer brabbelnden Verzweiflung ausbricht.

Y AVOIR MISÈRE PLUS... PLUS HAUTE QUE LA MIENNE ?

«Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen – das jüngste Gericht kündigt sich an. [...] Der «Grosse Appell» ertönt.»¹⁶ Nein, diese Beschreibung des Schlusses findet sich nicht unter den Papieren in der *Paul Sacher Stiftung*, sie ist – wenn wir schon über Prophetie reden – von Gustav Mahler, bezieht sich aber, wenn ich ganz ehrlich bin, auch nicht richtig auf *Der Schall*, sondern auf Mahlers II. Sinfonie. Warum dann dieses Zitat? werden Sie fragen. Und ich antworte: Warten Sie ab! Oder besser noch: Gehen wir eine Wette ein! Wieviel Bezüge bracht es, um eine Übereinstimmung gültig behaupten zu können? Drei? Fünf? Vielleicht zehn? – *Faites vos jeux, messieurs mesdames!*

Als er den fünften Satz seiner Auferstehungssinfonie beendet hatte, wechselte der komponierende Theologe zum Arzt und schrieb einem Freund, das Werk sei «gesund» zur Welt gekommen.¹⁷ Für den Schluss der Komposition dachte sich Mahler dann einen kleinen Theatercoup aus. «Nun soll der mysteriöse Klang der menschlichen Stimme (welche ppp – wie aus weitester Ferne eintreten soll) *überraschend* wirken. – Ich rate, den Chor (der bis dahin wohl gesessen hat) weiter *sitzen* bleiben zu lassen, und erst bei der Es-dur-Stelle: «Mit Flügeln, die ich mir errungen» (Bässe) aufstehen zu lassen.»¹⁸ Kagel, so meine Behauptung, parodiert diese Stelle in mehrfacher Hinsicht. Mahlers unverfrorener Coup besteht darin, den Chor zur Auferstehung schlicht und ergreifend aufstehen zu lassen. Da er damit einen Kagel-Gag *avant la lettre* inszeniert, erscheint es nur logisch, dass Kagel selbst als Hommage an das prophetisch vorweggenommene Zitat beim Kollegen auch für die letzten Minuten von *Der Schall*

die Instrumentalisten I und II (zwei Bläser) auf(er)stehen lässt. Das religiöse Lontano des Mahlerschen Kontextes persifliert dabei eine Spieldose aus der Kulisse (auch Mahler fordert für seinen Satz ein Fernorchester), und der Chortext selber wird einfach dadurch aktualisiert, dass «Unsterblich Leben wird der dich rief dir geben» heute zu einem «der dich *anrief*» korrigiert werden kann. Auch die II. Sinfonie klingt mit dem Grabesklang von Glockenschlägen aus. «Stahlstäbe von tiefem unbestimmtem Klange» schreibt Mahler vor. Und da er seinen Pappenheimern nicht traute, machte er sich für die Uraufführung selbst auf die Suche. «Ich dachte daher von vornherein an einen Glockengiesser, dass der allein mir helfen könnte. Einen solchen fand ich nun endlich. Um seine Werkstatt zu erreichen muss man pr. Bahn ungefähr eine halbe Stunde weit fahren.»¹⁹ Nun vergleichen Sie bitte damit Kagels loses Arbeitszettelchen, das er vielleicht nicht ganz ohne Absicht ins Archiv der Sacher-Stiftung mit aufnehmen liess: «Ringgegliederter Schlauch (Installationsgeschäft. Einfahrt nach hinten) Sterngasse (hinter der Post)».

Ein Todesritual mit «Im Tempo des Scherzos» zu überschreiben, wie Mahler es tat, muss einem ebenfalls zur tragischen Groteske neigenden Komponisten aus dem Herz gesprochen sein. Auf jeden Fall bezeichnet die Tempovorschrift die paradoxe Gefühlswelt auch von *Der Schall* aufs genaueste. Und noch etwas in Mahlers II. weist auf die Kagelsche Komposition voraus: das Eindringen der Sprache in ein bis dahin geschlossenes Klangsystem. «Wenn ich ein grosses musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt», so Mahler, «wo ich mir das «Wort» als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muss.»²⁰ Ein solches Drängen ist in *Der Schall* mit grösster Kunstfertigkeit auskomponiert. Das Telephon ist nicht nur eines jener wenigen Instrumente, deren Eintritt unverschleiert stattfindet, es platzt nachgerade herein. Dennoch wird diese Überraschung ebenso unmerklich wie sorgfältig vorbereitet. Kurz vorher hat die Mundharmonika ähnlich offen eingesetzt; dazu hat etwa zur gleichen Zeit Spieler I mit seinen Aktionen (das Instrument als Weihrauchfass und Stethoskop) das Blickfeld auf Ausser-

16. Brief an Alma (Mahler) vom 14. Dezember 1901, zit. nach Mathias Hansen (Hg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Leipzig 1981.

17. Brief an Friedrich Löhr vom 29. Juni 1894, op. cit.

18. Brief an Julius Buths vom 25. März 1903, op. cit.

19. Brief an Anna Bahr-Mildenburg vom 8. Dezember 1895, op. cit.

20. Brief an Arthur Seidl vom 17. Februar 1897, op. cit.

musikalisches geöffnet, und in den Tönen der Musiker insgesamt drängen immer stärker sprachähnliche Laute hervor. Grosse Künstler zeichnen sich eben dadurch aus, dass sie ihre verblüffendsten Einfälle am besten vorzubereiten wissen, und das, ohne diesen dadurch im Geringsten etwas von ihrem Überraschungscharakter zu nehmen.

Sogar die Raummusik des Finalsatzes der II. Sinfonie erfährt eine witzige Hommage. Nach Mahler müssen die vier Ferntrompeten «von entgegengesetzter Richtung erklingen». Nun, Verehrtester, dem Wunsch kann, entsprechend redimensioniert, auch in der Kammermusik entsprochen werden. «Durch einen besonders langen Schlauch», schreibt Kagel bei 29'36 dem ersten Spieler in die Noten, «mit einem Trompetenmundstück verbunden, befindet sich der 2. Trichter beim fünften Spieler.» Demnach erklingen Trichter 1 und 2, während sie gleichzeitig von ein und demselben Trompeter gespielt werden, wie bei Mahler aus «entgegengesetzter Richtung», wie ein höchst originelles Fernorchester.

Sogar die beiden Minisignalarbe, die Anfang und Schluss der ersten Entgrenzung mit dem schwingenden Gartenschlauch markieren und in der Bassbalalaika (bei 25'56) bzw. auf der Schlauchtrompete (bei 26'37) erklingen, parodieren das als solches bereits verschlissene Signal zur Auferstehung in der II. Sinfonie (Notenbeispiel 4). Etwas weiter hergeholt, wenn auch als Parodie wohl am leichtesten zu erkennen, ist der Einsatz des Kuckucks, eines jener naiven Naturklänge Mahlerscher Provenienz, wie sie etwa in dessen I. Sinfonie anzutreffen sind. Bei Kagel gerät er erwartungsgemäss böse aus dem Lot.

Damit wäre die Wette wohl gewonnen. Dennoch bleibt die bange Frage: Was soll's? Sie zu beantworten, führt aber zum Kern der ganzen Analyse.

Es ist die historische Leistung jenes Finalsatzes der II., den als Mittel der Theatermusik wohlbekannten Fernklang in die Instrumentalmusik eingeführt zu haben. Es gab bei Mahler dazu bereits einen ersten Anlauf in *Das klagende Lied* (1880, rev. 1898). Dort berichtet eine aus einem Menschenknochen geschnitzte Flöte Unerfreuliches. Dazu mischt sich, wie bei Kagel, Vokales zum Bläserklang. Es verheisst schon dort nichts Gutes. «Das wird ein seltsam Spielen sein! O Leide, weh! O Leide!» So gesehen ist *Der Schall* ein Stück weit auch Kagels *Klagendes Lied*: Die Integration eines Aussenklanges wird nicht nur mit Telephon und Spieldose vollzogen, sondern nicht zuletzt auch durch das formale Prinzip der Entgrenzungen in die Faktur des Werkes integriert: Aus Instrumentalem dringt Stimmliches hervor. Damit wird die Synthese von Instrumental- und Vokalmusik, die Mahler in der Nachfolge Beethovens ein zweites Mal vollzieht, bei Kagel auf originelle Weise neu gedacht. Nachgerade eine Traditionslinie zeichnet sich ab. Beethoven integriert Vokales in den Instrumentalsatz; Mahler integriert Vokales und Fern- (sprich: Opern-)klang im Instrumentalsatz, und Kagel integriert Vokales, Fernklang und Szenisches im Instrumentalsatz. Aber letzterer tut es – so ist der *clin d'œil* am Schluss seiner Komposition wohl zu verstehen –, indem er eine bereits bei Mahler vorhandene Tendenz zu logischer Konsequenz treibt: Zu einem Aufstehen profaniert bei ihm die Auferstehung, wie de facto bereits bei Mahler.

C'EST CE QUE NOUS APPELONS GAGNER LA SORTIE.

Aber die eigentlich zukunftsweisende Innovation, die die vorgegebenen Mahlerschen Referenzwerte auf geradezu atemberaubende Weise umformuliert, betrifft eine ganz besondere Art von Entgrenzung. Die Besetzungsgigantomanie,

die das Instrumentalwerk des Österreicherers beharrlich in Richtung einer Sinfonie der Tausend trieb, erhält beim Argentinier ein ausgesprochen verinnerlichtes Echo, die das alte ästhetische Gesetz der Mittelökonomie in ganz neuartiger Weise auf den Kopf stellt, schafft sie doch eine ähnlich rücksichtslose Expansion in blosser Quintettgrösse. Das macht seine Komposition nicht gerade leichter aufführbar, aber mit ihr wurde kurz vor Anbruch des Zeitalters der digitalen Totalentgrenzung aller möglicher Gestaltmetamorphosen eine bis anhin ungekannte Qualität in Sachen ästhetischer Weltbewältigung erreicht. Mochte sich in der Kunstgeschichte lange, lange Zeit vorzüglich in der Beschränkung der Meister zeigen – seit *Der Schall* zeigt er sich bevorzugt in der Ökonomie der Verschwendung. Und dafür steht in dieser Komposition das Prinzip der Entgrenzung, das sich nicht auf das Instrumentarium beschränkt, sondern die gesamte Faktur der Komposition bestimmt. Dafür zum Abschluss noch ein schlagendes Beispiel. Aufmerksamen LeserInnen wird es vielleicht aufgefallen sein, dass sich in meinen Ausführungen zur Formkonstruktion von *Der Schall* heimlich ein Widerspruch eingeschlichen hat. Wies ich doch an einer Stelle nach, dass das Stück – mit der Zeitmarke 14'20 als Einschnitt – zweiteilig angelegt ist, während die dreiteilige Ausbruchsequenz, die von Sirene bis Nasenflöten zum Höhepunkt 25'56 verläuft und deshalb zwangsläufig dem zweiten Teil zugerechnet werden muss, deutlich früher, nämlich bei 9'48, beginnt. Das Formschema (siehe S. 8) zeigt am klarsten, was ich meine. Aber der Widerspruch ist nur ein scheinbarer (sonst wäre ich auch kaum so grosszügig, darauf hinzuweisen). Den Einschnitt bei 14'20 entdeckten wir, als wir einem der wichtigsten Verfahren der Entgrenzung, denen Kagel sich in dieser Komposition bedient, auf die Spur kamen, jenem der Regelverstösse. Besagter Einschnitt entsteht ja nur als isolierte Abweichung vom Kontinuität schaffenden Grundprinzip der versteckten Einsätze. Faktisch haben wir es also mit einer Überlagerung der beiden Formteile zu tun. Dies wiederum stellt eine weitere Entgrenzung dar, fängt der zweite Teil vor Ungeduld doch schon an, bevor seine Zeit gekommen ist. Dass das mehr als ein sophistischer Rank meinerseits ist, zeigt die innere Beschaffenheit jener «zu früh» startenden Ausbruchsequenz: Sie verläuft nämlich in ihrer inneren Logik retrograd. Eine richtige Steigerungssequenz müsste ja, wie wir bereits an Ort und Stelle feststellten, genau umgekehrt verlaufen, bei der schwachen Nasenflöte anfangen, mit der Kuckucksmechanik eine zweite Stufe erreichen, bis sie dann im Sirenengeheul genügend Kraft ansammelt, um die Entgrenzung mit jenem bereits beschriebenen Raumwirbel des kreisenden Schlauchs schaffen zu können. Der Vorgang ist nur als Paradox beschreibbar: Dank einem wuchtigen Verstoss gegen die Gesetze der Kausalität dringt der zweite Teil rückwärtsgerichtet in den ersten vor!

Was lernen wir daraus? Nun vielleicht dies: Sollten Sie in Zukunft mal wieder über die Zukunft der Kunst nachdenken, so vergessen Sie bitte dabei nicht jenes Installationsgeschäft; Einfahrt nach hinten. Sternstrasse (hinter der Post).

Einer kurzen Freundschaft gewidmet