

Karl-Heinz Zarius

## Inszenierte Musik

Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater

1 Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Die Musik auf der Flucht vor sich selbst*, München 1969, S. 149. ↑

2 Dieter Schnebel, *Sichtbare Musik*, in: *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 317 ff. ↑

3 Schnebel, i.c. S. 317. ↑

4 Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel – Musik, Theater, Film*, Köln 1970, S.274. ↑

5 Mauricio Kagel, *Komposition ist für mich ein Lebensprozeß*, Gespräch mit W.E.v. Levinski, in: *Opernwelt*, 1975, S.37. ↑

6 Kagel, *Neuer Raum – Neue Musik, Gedanken zum*

Cages Freisetzung der Aktion aber greift, wie umgekehrt die Objektbildung die Musik mehr stets aufs akustische Phänomen eingeschränkt hatte, über dieses hinaus. Aktion ist sichtbar: Anschläge auf der Tastatur, Pizzicati im Innern des Flügels, der Weg des Pianisten zu dessen hinterem Ende, das Ergreifen eines Schlägels oder einer Pflöcke, um im Pianistischen zu bleiben. Das spektakuläre Moment solcher Aktionen mag hinter dem Akustischen zurückbleiben oder es überwiegen, es kann eine ganze Skala innerer Zusammensetzungen von Aktion gebildet werden... Hier werden Ansätze zu einem neuen Musiktheater – nach dem Untergang der Oper, dem Scheitern des epischen Musiktheaters und der notwendigen Entgegenständlichung des Theaters selbst – so schüchtern evident, wie es einzig zu verantworten ist, um dessen Möglichkeit nicht zu verraten.«<sup>1</sup>

Diese Sätze von Heinz-Klaus Metzger, die seinen Aufsatz *John Cage oder Die freigelassene Musik* von 1958/59 beenden, verweisen – vorsichtig gezogene Schlüsse in eine mögliche Zukunft projizierend – auf einen Bereich künstlerischer Kommunikation, der seit den sechziger Jahren solchermaßen sich ausprägen sollte, daß Überblick und Versuche einer zusammenfassenden Theoriebildung mittlerweile immerhin möglich geworden sind. Das Instrumentale Theater, von den Begriffen des Musikalischen, des Neuen Musiktheaters, der Multimedia-Aktion und der Performance nicht immer klar zu trennen, hat die avancierte Musikproduktion der jüngsten Vergangenheit soweit infiziert, oder auch das Rezeptionsverhalten des Seher-Hörers dergestalt verändert, daß die Gegenwart von dessen Einflüssen überhaupt noch kaum gelöst gesehen werden kann. Der bezeichnete Infekt hat die ehemals für selbstverständlich gehaltene Subordination des Sehens von Musik unter das Hören derselben so gründlich befallen, daß eben dieses Prinzip eines adäquaten Rezipierens selbst fragwürdig geworden ist. Live gespielte Musik ist Theater, Theatralisches erscheint, nicht nur bei Aktionen der Fluxusbewegung, als Musik, und im Konzertsaal gebotene Elektronik trägt Zeichen einer mysteriösen Liturgie der Apparate.

Gleichwohl wäre es verfehlt, Musik auf Grund der ihr immanenten theatralischen Elemente generell für das Instrumentale Theater reklamieren zu wollen. Historische Kontinuität liegt nicht bereits dort vor, wo äußerliche Analogien einen homogenen Entwicklungszug scheinbar offen präsentieren. Eilfertige Einbettung von Aufbruch

*Instrumentalen Theater*,  
Vortragsmanuskript für  
die 21. Intern.  
Ferienkurse für Neue  
Musik, Darmstadt  
1966, in: *Mobiler  
Spielraum –  
Theater der  
Zukunft*, Frankfurt/M.  
1970. ↑

7 Hansjörg Pauli, *Für  
wen komponieren  
Sie eigentlich?*,  
Frankfurt/M. 1971,  
S.90. ↑

8 Pauli, I.c.S. 91 f. ↑

9 Adorno, *Ohne  
Leitbild*, in: *Ohne  
Leitbild*, I.c.S. 19. ↑

10 Mauricio Kagel,  
*Prognosen über  
die Kunst der  
siebziger Jahre*,  
Gespräch mit H.  
Krellmann in: *Neue  
Musikzeitung*, 2/3,  
1970, S.3. ↑

11 Reinhard  
Oelschlägel, *Den  
Experimenten  
droht  
Institutionalisierung*,  
in: *Oper 1969*,  
Jahrbuch der  
Zeitschrift Opernwelt,  
Velber 1970, S. 58. ↑

12 Kagel in: Pauli, I.c.  
S. 95. ↑

13 Kagel, In: Pauli, I.c.  
S. 96. ↑

14 Karl-Heinz Zarius,  
*Staatstheater von  
Mauricio Kagel,  
Grenze und  
Übergang*, Wien

und Experiment in einen imaginären Status quo, der die Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart als bloße Modifikation einunddesselben harmonisierend mißdeutet, verscherzt die Möglichkeiten innovativer Unruhe im selben Maße, wie sie dem Beharrungswunsch solider geistiger Stagnation entgegenkommt. Die gesellschaftliche Funktion einer Analyse, die Neues durch Reduktion aufs Gewesene ängstlich domestiziert, liegt auf der Hand. Es hieße, die ästhetische Bedeutung des Instrumentalen Theaters als einer spezifischen und neuartigen musiktheatralischen Ausdrucksform gründlich verkennen, wollte man es auf die Tradition der in ihm verwendeten Materialien definierend einengen.

Die optischen Momente des Musizierens bezeichnen den einen Aspekt, ihre Montage in neue optisch-akustische Kontexte den anderen. Immer schon waren der Hervorbringung von Musik Komponenten des Sichtbaren immanent. Die Aktion der Klangproduktion entstellt das Erscheinungsbild des Instrumentalisten wie des Sängers; das Bemühen um Probleme der spieltechnischen Realisation, der musikalischen Artikulation, der Dynamik, der rhythmischen Präzision, des Ausdrucks zeichnen Haltung, Gestik und Mimik, des Ausführenden: das Klangergebnis fordert seinen physischen Tribut. Vollends die Tätigkeit des Dirigenten ist genuin szenisch. Zu diesen traditionellen visuellen Implikationen des Musikmachens selbst treten Aktionen begleitender Art: Umblättern, Aufsetzen und Abnehmen von Dämpfern, Regulieren der Bogenspannung, unauffälliges Nachstimmen, Manipulation am Instrument; dazu unterdrücktes Husten, Räuspern, kurze Bemerkungen, mimische oder gestische Kontakte, Schweißabwischen etc.

Dieses theatralische Gewand orchestralen, kammermusikalischen oder solistischen Musizierens ist aber in seiner funktionalen Zuordnung determiniert und dadurch in die Rezeption weitgehend neutral eingegliedert. Die Zeichen der visuellen Kommunikationsebene sind denen der akustischen ergänzend, erläuternd, verstärkend, jedenfalls aber im Sinne paralleler Information zugeordnet. Ähnlich verhält es sich mit den von Dieter Schnebel 1966/68 in seinem grundlegenden Aufsatz *Sichtbare Musik*<sup>2</sup> erwähnten historischen Gattungen oder Werken, die das Räumliche als ein visuelle Teilhabe notwendig herausforderndes Merkmal ihrer Faktur kennzeichnet. Daß bei mehrhörigen Werken der Renaissance, bei denen die Ensembles auf verschiedenen Emporen postiert sind, auch in Berlioz' *Requiem*, Stockhausens *Gruppen* und *Carré*, ein räumlich strukturierter, auch optisch lokalisierbarer Klang entsteht, oder daß die drei Tanzmusiken im ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni* räumlich getrennt wahrnehmbar werden, alldieweil sie ja auch voneinander getrennt auf der Bühne sichtbar sind, erweitert zwar das Hören qua Werkstruktur um das Sehen von Musik, gleichwohl bleibt der optische Eindruck dem akustischen auch hier funktional zugeordnet. Die Plausibilität der Funktion stellt den Sinn der Wahrnehmung außer Zweifel. Erst da, wo der Prozeß der Klangerzeugung und der Klang selbst ästhetischen Erwartungen nicht mehr entsprechen, weder vorhersehbar noch spontan ableitbar sind, wo also Sinnkohärenz durch überkommene Wahrnehmungsmuster nicht mehr automatisch unterstellt werden kann, fordern die optischen und akustischen Ereignisse in ihrer Dissoziation eine dissoziierte Wahrnehmung. Daß der Abstand zum Erwarteten nur allzuleicht sich verdinglicht und eine neue Erwartungshaltung konstituiert und konsolidiert, ist ein bekanntes Problem künstlerischer Produktion und wäre an anderer Stelle zu bedenken. Hier ist zunächst festzuhalten, daß historisch im

Bereich der Realisation neuer Klangfarben zuerst Szenisches sich bemerkbar gemacht hat. »Seit die Kompositionen sich immer mehr ans Material herangearbeitet haben und nun vielfach statt Tonfigurationen Klänge selbst, ja jüngst noch die Erzeugung der Klänge vorschreiben, erfordert Apperzeption solcher Kunst ebenfalls, möglichst nahe am Material zu bleiben; teilzunehmen an der Hervorbringung des Getöns und also die Spielvorgänge genaustens zu beachten.«<sup>3</sup>

Mithin wäre als Vorstufe zum Instrumentalen Theater, wenn man auf eine solche schon nicht verzichten möchte, nicht bereits die Tatsache der Sichtbarkeit aller Klangproduktion anzusehen, sondern erst aktuell auftretende Diskrepanzen der visuellen und auditiven Kommunikation. Im Sinne der Divergenz von Klang und sichtbarer Aktion wäre Instrumentales Theater überall da vorbereitet, wo diese Divergenz entweder ohne erkennbaren Grund aktuell beim Musizieren sich ereignet, wo die Bedingungen der technischen Realisation das Mißverhältnis zwischen Sicht- und Hörbarem bewirken, oder wo die Angaben der Komposition eine Verdopplung der beiden Rezeptionsebenen bewußt stören.

Ähnliche Situationen, bei denen die Realisation des Partiturtexes szenische Momente gezielt hervortreibt, ohne eigentlich bereits theatralische Anweisungen zu enthalten, wo also die Abweichung des vom Komponisten vorgestellten Klanges von der Norm eine abnorme Realisationsweise bedingt, die die Tendenz hat, sich szenisch zu verselbständigen, sind charakteristisch vor allem für die frühen europäischen Instrumental- und Vokalkompositionen Kagels wie für viele Kompositionen von Cage.

Die Bedingungen und Probleme eines Komponierens von veränderten Klangvorstellungen bewirken eine veränderte Haltung gegenüber Klangproduktion und –realisation. Die Schwierigkeit, mit traditionellen Mitteln einen Klang neuartig und von hoher Komplexität zu notieren, führt zu einer verstärkten Beobachtung des Bereichs der Klangerzeugung selbst, deren präzise Darstellung und Beschreibung die Funktion eines Zeichens für das intendierte Klangergebnis übernehmen muß. Dieser Prozeß verschiebt die Aktion aus der Rolle sekundärer Begleiterscheinung ins Zentrum der musikalischen Vorstellung. Indem aber die Erfindung neuer Klänge und die Not, diesen adäquate Zeichen zuzuordnen, als Erfindung neuer Aktionen und deren schriftliche Fixierung sich darstellt, gerät der Begriff dessen, was als Musik herkömmlich zu bezeichnen sei, nachdrücklich ins Wanken.

Musik bleibt nicht länger Fiktion, sondern wird zum Arbeitsprozeß, in dem Aktion und Klang den Illusionen eines idealistischen Wahns nicht länger mehr sich beugen müssen. Wenn Musik sich solcherart mit Bedingungen ihrer realen Existenz einläßt, bezahlt sie ihr neugewonnenes memento vivere mit dem memento mori allen Daseins. Sie gewinnt Konkretion um den Preis der Zersetzung ihrer selbst. Wird das Nebensächliche, das Musiker beim Spiel halt auch treiben, also einkomponiert, gewinnt es an Gewicht – tritt nämlich deutlicher und störender ans Licht. Zugleich verwandelt sich, was normalerweise in Musik immer dabei ist, aber nebenhineinkommt, durch seine kompositorische Integration in ein Künstliches und verfällt der Verfremdung – wie auch die Musik selber: Gesten und Nebengeräusche durchziehen und durchstörbern die Ton- und Geräuschzusammenhänge. Musik wird mehrdimensional, bekommt gewissermaßen Auswüchse, und nicht mehr ist sie bloß

aufs Hörbare reduziert.<sup>4</sup> Historische Phänomene menschlicher Existenz in Frage zu stellen heißt, sie in ihrer jeweiligen historischen Erscheinungsform zu überprüfen, die Bedingungen ihres vorgefundenen historischen Daseins kritisch zu analysieren. Negatorische Ästhetik leistet dies im mehr oder minder verdeckten Angebot möglicher Alternativen. Indem das Instrumentale Theater Musik in der Form ihrer abendländischen Entwicklung radikal in Frage stellt, zerstört es zwar die historische Identität dieser Kunst, schafft aber zugleich neue Ausdrucks- d.h. Denkformen. So enthält Kagels These: »Musiktheater ist immer Antitheater«<sup>5</sup> unausgesprochen die Perspektive einer neuen Konzeption ästhetischen Kommunizierens, der es nachzuspüren gilt.

»Das Neue Musiktheater ist nicht eine durch Stil festgelegte Form des Theaters. Es besinnt sich auf Elemente und das Wesen des nicht-musikalische Theaters und zerfällt daher auf Grund der Auswahl und Anwendung des Materials in verschiedene Grundtypen, die ihrerseits durch die Gelegenheit des Ortes und des Raumes bedingt werden. Aber es ist gekennzeichnet durch einen Kundendienst der realistischen, konkreten Einstellung zum Material. Es handelt sich hauptsächlich um eine Musikalisierung von interpretativen Erscheinungsformen und der Beziehung der Spieler zueinander. Hier wird nicht vorgetäuscht, nicht beschrieben und kaum erzählt.«<sup>6</sup>

Die Schwierigkeit, die Erscheinungsformen dieser Richtung musikalisch-dramatischer Kunst zu systematisieren, ist seit diesen Sätzen Kagels von 1966 nicht eben geringer geworden. So kann es nur angehen, Grundlinien der Entwicklung rasterartig aufzuzeigen, will man der realen Vielfalt nicht theoretische Gewalt antun. Es scheint angemessen, nach Materialauswahl, theatralischer Intention und Radikalität des Konzepts vier Hauptströmungen zu unterscheiden. Dabei meint der Begriff Instrumentalisierung jeweils musikalische oder quasi-musikalische Handhabung.

Theatralische Instrumentalisierung:

1. instrumentaler , vokaler Klangproduktion
2. audio-visueller theatralischer Medien
3. nichtklingenden Materials
4. der Medien Film und Video

Der erste Bereich zieht kompositorische Konsequenzen aus der optischen und szenischen Dimension instrumentalen und vokalen Musizierens und macht diese selbst zum Gegenstand kompositorischer Darstellung. Außer den oben erwähnten gehören als Beispiele hierher eine wesentlicher Teil der Werke Kagels, Schnebels *Glossolalie* (1959/60), *Anschläge-Ausschläge* (1965/66), *Atemzüge* (1971) bzw. der ganze Komplex der *Maulwerke* (1968-74), Ligetis *Aventures* (1962/65), Globokars *Drama* (1971) oder *Laboratorium* (1973), Berios *Sequenzen* z.B. für Flöte (1958) oder Posaune (1966), Lachenmanns *Pressions*

(1969), Stockhausens *Mikrophonie I* (1964), *Harlekin* (1975) oder umfangreiche Passagen des monumentalen Werkes *Licht* sowie die in Material oder Verarbeitung experimentellen Instrumentalkompositionen von Feldman oder Wolff oder die Fluxusobjekte von Jones und die instrumentalen Aktionen von Charlotte Moorman. Als Sonderfall ist hier die Einbeziehung des Publikums ins szenisch-konzertante Geschehen zu werten, so in Schnebels *Reactions* für Instrumentalist und Publikum (1961) und Hesperos' *Monod* (1974) und in speziell akustischen Spielräumen oder Klangvironements wie *Organica I-IV* von Tom Johnson. Auch Kagels *Probe* (1971) wäre in etwa hier einzuordnen.

Der zweite Bereich umfaßt Produktionen, die in der Nähe eines absurden oder abstrakten Theaters angesiedelt und durchaus für die Bühne oder bühnenartige Einrichtungen konzipiert sind; überwiegend handlungslose dramatische Prozesse, in denen Elemente instrumental- oder vokalmusikalischer Provenienz mit genuin theatralischen Mitteln wie Geste, Requisit, Raum und Licht gekoppelt werden. Prototyp dieser Gruppe ist Kagels *Sur Scene* (1959/60), dann gehören dazu *Anthithese* (1962), *Phonophonie* (1963/64), *Tremens* (19659), *Mare Nostrum* (1975), *Kantrimusik* (1975) in szenischer Fassung und vielleicht als bisheriger Höhepunkt dieser Gattung das abendfüllende *Staatstheater* (1967/70). Außer diesen paradigmatischen Arbeiten Kagels können als Beispiele Stockhausens *Originale* (1961) und *Herbstmusik* (1974), Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962/65) oder Evangelistis *Schachtel* (1963) gelten. Offen sind die Grenzen gegen happeningartige Aktionen wie Beuys' *Eurasienstab* wie auch gegen manche Bemühungen zeitgenössischer Oper. Verweisen diese Werke in der Aktivierung tendenziell aller Medien des Theaters auf ein totales Theater mit multimedialem oder gesamtkunstwerklichem Anspruch, so hieße eine globale Einordnung des ganzen Bereichs in die geistige Nachfolge Wagners, die Produktionen des experimentellen Musiktheaters doch gründlich zu mißdeuten. Speziell Kagel geht es inhaltlich und formal nicht um eine totale Okkupation des Rezipienten durch Addition aller sinnlichen Reizmechanismen. An die Stelle des überredenden Übergangs stellt er die oft schroffe Konfrontation; die strikte Komposition heterogenen Materials führt nicht zur multimedialen Vervielfältigung sämtlicher Wahrnehmungskomponenten mit dem Ziel, wie auch immer motivierter Vereinnahmung, sondern intendiert im aussparenden Verzicht auf jede Opulenz und in der nicht auf vernebelnde Identifikation gerichteten Kontrapunktik des Deformierten eine wache, eher auf Befremden, denn auf irrationales Einverständnis zielende Wirkung der künstlerischen Mitteilung. »So entstand dann ein Werk wie *Sur Scene*, in dem die Verzahnung aller Elemente bereits ins Extrem getrieben ist: kein Gesamtkunstwerk, auch kein totales Theater ... aber, ... totale Komposition; nämlich eine Komposition aller Materialien, die für das Stück irgend von Belang sind, sowohl der klingenden als auch der nichtklingenden.«<sup>7</sup>

»Ich verlange, daß der Hörer arbeitet... Wenn er sich anstrengt, wenn er denkt, mitdenkt, dann gewinnt er etwas.«<sup>8</sup>

Der dritte Bereich ließe sich als radikale Konsequenz des zweiten begreifen, als Eingrenzung des kompositorischen Materials auf überwiegend oder zur Gänze nichtklingende Gegenstände oder Prozeduren. Hier erscheint Musik nur noch virtuell, ganz hineingezogen in die Struktur der optischen Verläufe, oder aus diesen

nur noch als Rudimente ins Hörbare reichend. Kagels *Himmelsmechanik*, *Camera Oscura* und *Pas de Quinq* (alle 1965) und in etwa auch *Bestiarium* (1974/76) gehören ebenso zu dieser Gruppe wie Schnebels *Visible Music I* und *II* (1960/62) und *Ki-No* (1963/67) oder letztlich auch Cages berühmtes *Tacet*-Stück 4'33".

Der vierte Bereich endlich kombiniert die Erfahrungen der anderen Erscheinungsformen szenischer Musik mit den spezifischen Möglichkeiten des Films, wie Aufnahme-, Überblendungs- und Schnitttechnik und alle denkbaren Trick-, Montage- und Deformationsverfahren. Auch hier stehen, zumindest in der Musikalisierung des Mediums, die Arbeiten Kagels wegweisend im Vordergrund der jüngeren Entwicklung, gefolgt etwa von den Video- und Filmarbeiten von Paik und Cage.

Schon 1966 mutmaßte Adorno, der Film habe »im Augenblick sein fruchtbarstes Potential bei anderen Medien zu suchen, die in ihn übergehen, wie manche Musik. Der Fernsehfilm *Antithese* des Komponisten Mauricio Kagel bietet dafür eines der eindringlichsten Beispiele.«<sup>9</sup>

»Bilder, Worte, Töne werden mit einer begrenzten Zahl von Zeichen, Symbolen und Schwingungen artikuliert. Komponisten sind im Vorteil, weil sie den gleichzeitigen Umgang mit Zeit und Raum gelernt haben. Außerdem haben sie noch einen Vorteil gegenüber anderen Disziplinen, nämlich die Langsamkeit. Musik ist eine langsame Kunst. Sie kann nur mangelhaft erfaßt werden, da die akustischen Phänomene auf ein unterentwickeltes Organ, das Ohr treffen. Das Auge erfaßt und versteht viel schneller. Komponisten sind gezwungen, den Unterschied zwischen vorgestellter und artikulierter Zeit sehr früh zu begreifen... Wenn sie dann mit einer visuellen Welt konfrontiert werden, die mit einer tönenden Welt in Beziehung gebracht werden muß, dann erfassen sie zeitliche Phänomene bei der Artikulation visueller Ereignisse intuitiv richtig. Sie wissen aus akustischer Erfahrung über die Zusammenhänge zwischen Aktions- und Reaktionszeit. Das macht die Arbeit mit optischen Ereignissen für Komponisten so faszinierend.«<sup>10</sup>

Kagel spricht in diesen Sätzen ein Problem an, das für jede Form szenischer Musik konstitutiv zu sein scheint und dem deshalb beim Versuch einer Theoriebildung zum Phänomen des Instrumentalen Theaters besondere Beachtung gebührt.

Die Fragen, die an eine künstlerische Ausdrucksform im Verlauf ihrer rund vierzigjährigen Geschichte gestellt werden können, sind durchaus unterschiedlicher Natur. Fragen nach Intention und technischer Faktur neuer ästhetischer Produktionen treten ebenso auf wie erste Ansätze einer Standortbestimmung unter historischem oder vergleichend horizontalem Aspekt. Schließlich folgen Bestandsaufnahmen, Versuche systematisch-analytischer und interpretatorischer Reflexion. Fragen an eine Kunstform korrespondieren mit ihrer Entwicklung, d.h. mit der Präzisierung ihrer Identität und einer damit notwendig verbundenen formalen Konsolidierung. Selbst radikal experimentelle Verfahren liefern auf die Dauer eine Empirie, deren Kanalisationsfunktion sich der Produzent wohl kaum entziehen kann. Der Anspruch kreativer Auseinandersetzung mit Materialien wird von der Möglichkeit unversehens zur Aufgabe. Das Risiko von einst gerinnt zum Stil. Das Altern der

Neuen Musik' ist aber nicht nur eine Funktion der musikalischen Produktion selbst, sondern ebenso Ergebnis rezeptiver Anpassungsmechanismen. Der Schock verödet zur erwarteten Pointe. Attacken verlieren schnell an Stoßkraft, taugen kaum zur Reproduktion, wenn sie diese Kraft allein aus der Distanz zur ästhetischen Erwartung ziehen.

Gutes Instrumentales Theater und schlechte Performance unterscheiden sich nicht bereits durch den Grad an Phantasie der Material- und Aktionswahl, sondern in der Deutlichkeit und Schlüssigkeit der formalen Kohärenz von Material und Aktion. Entscheidende Kriterien für die Integration der Einzelmomente im ganzen Ablauf scheinen Vielfalt, Intensität, Präzision und rhythmische Struktur zu sein. »Das neue musikalische Theater kann ohne die Entwicklung der neuen Musik kaum zureichend begriffen werden. Datieren die neueren Ansätze auf die Zeit nach der Entwicklung der Serialität und des parametrischen Denkens, so sind sie auch vom Reihendenken und dessen Übertragung von der Tonhöhe auf andere Dimensionen des Tonsatzes nicht abzulösen. Für das serielle Musiktheater sind dabei zwei Verfahren konstituierend: Die Übertragbarkeit von numerischen Ordnungen von einer Dimension auf eine andere braucht nicht im akustischen Medium Halt zu machen.«<sup>11</sup> Kagel überträgt den seriellen Denkansatz in ein multivalentes Prinzip musikalisch-szenischer Artikulation: »Meine Absicht war es immer, in meinen Stücken eine möglichst große Zahl von Situationen miteinander zu verknüpfen. Ich mag keine pädagogischen Werke, denn ich mißtraue der blanken Nutzenanwendung. Ich ziehe es vor, Dinge zu machen, die so komplex sind, daß jeder zu ihnen ein ganz persönliches Verhältnis finden kann. und daß ich selber sie noch nach Jahren mit frischen Augen sehe. Ich will nichts Abgeschlossenes, und ich will vor allem keine Modelle.«<sup>12</sup> »Ich baue aus eindeutig formulierten Details vieldeutige Stücke auf.«<sup>13</sup>

Jedes Einzelmoment klanglicher oder szenischer Art, wie Bewegung, Licht, Tempo, Größe des Objekts etc. wird im Rahmen einer übergreifenden, thematischen Idee ausgearbeitet und zeitlich-räumlich angeordnet. Dabei bildet die Deutlichkeit, d.h. die einfachste und intensivste Ausprägung des jeweils Signifikanten in der Zeit, bezogen auf das erwartbare Rezeptionsverhalten des Konsumenten, die entscheidende Kategorie der formalen Präzision des Details. Die zentrale Kraft der Formbildung innerhalb der unterschiedlichen Materialien des musikalisch-szenischen Ablaufs ist der Rhythmus, die Proportion von Qualität und Quantität der Einzelmomente in der Zeit. Zeitliche Ausdehnung, Intensität, Tempo und Dichte fungieren als intermediale Gestaltungskategorien, die materialunabhängig rhythmisch gegliedert werden können. Ein akustisches Sforzato, eine Lichtblitz oder eine plötzliche heftige Bewegung sind in diesem Sinne analog disponierbar; ebenso Qualitäten wie unbemerktes oder abruptes Beginnen, Zu- und Abnahme, Unterbrechungen etc. Die Homogenisierung dieser Gestaltungsmerkmale liefert den Code einer formalen Beziehung unterhalb semantischer oder assoziativer Wahrnehmungsebenen. Das System einer rhythmischen Syntax reguliert Folge, Bezug und Gewichtung der im Musikalischen Theater montierten Erlebnisqualitäten.

Geht der hier angestellte Versuch einer offenen formalen Systematik auch von der subjektiven analytischen, interpretatorischen und künstlerischen Arbeitserfahrung mit und an Werken Mauricio Kagels als des historischen Hauptvertreters der

behandelten Gattungen aus<sup>14</sup>, so scheint es doch abstrahierbar zu sein und ein mobiles Instrumentarium an die Hand zu geben, mit dessen Hilfe intermediale Produktionen beschreibbar sein können. Instrumentales Theater, Neues Musiktheater und Performance sind zu Kunstformen geworden, mit deren spezifischen Stilmerkmalen die zeitgenössische Produktion sich auseinanderzusetzen hat, wie Kagel es als eine Maxime für seine Arbeit formuliert.

Stil und Experiment, Erfahrung und Neuansatz, Wissen und Fragen scheinen nur dann vereinbar, wenn Stil, Erfahrung und Wissen dazu dienen, der künstlerischen Mitteilung jeweils maximale Deutlichkeit zu geben und ihre kommunikative Wirkung soweit als möglich zu gewährleisten, nicht aber, wenn Stil zum inhaltlich-formalen Klischee verkommt. dessen modifizierte Reproduktion das Experiment marktgerecht ersetzt. Die Möglichkeiten des Neuen Musiktheaters, die Metzger 1958 bei Cage als Versprechen angedeutet fand, haben, wie das Instrumentale Theater, ihren Ansatz in der Kritik ästhetischer Normen, deren petrifiziertes Bewußtsein sie aufs Korn nehmen.

»Denn, wenn auch viele kühne Hoffnungen von einst samt ihrem festen Vertrauen auf harmonischen Einklang abgebaut werden mußten, so bliebe dies doch sinnlos, wenn die Ernüchterung nicht der erneuerten Einsicht diene, daß Komponieren zu allererst eine spezifische Form von Denken ist. Und eine Musik, die Gedachtes, einerlei, in welchem Material, unter welchen Umständen und mit welchen Aussichten auf gesellschaftliche Wirkung konkretisiert, erwartet von ihren Hörern vor allem eins: Mitdenken.«<sup>15</sup>

(Der vorstehende Aufsatz ist ein überarbeiteter Auszug aus: Karl-Heinz Zarius: *Beiträge zur Theorie des Instrumentalen Theaters*, Kultur Forum Bonn, 1976)