



„Erkenntnisse sind wichtiger!“

Hanspeter Krellmann

Mauricio Kagels Weg zu „Staatstheater“
und die Schallplattenaufnahme des Werks

Als nach der Uraufführung von Mauricio Kagels szenischer Komposition „Staatstheater“ im April 1971 in der Hamburgischen Staatsoper der Plan der Deutschen Grammophon bekannt wurde, das Werk mitzuschneiden und auf Platten zu veröffentlichen, da mochten sich besonders diejenigen, die eine Aufführung in Hamburg gesehen hatten, fragen, wie dieses Konglomerat aus inszenierter Musik und musikalischer Inszenierung auf der Schallplatte jemals zu autonomer Wirkung würde gelangen können. Die nun ausgelieferte Kassette zeigt, daß man sich grundlos den Kopf zerbrochen hat, wenngleich sie nicht den Eindruck der Hamburger Bühnen-Produktion reflektiert, sondern im Grunde nur eine von vielen Schichten in dieser Multimedia-Komposition.

Die Kassette ist allerdings hervorragend geeignet, Denkanstöße zu vermitteln, wie es auch die Hamburger Aufführung nachhaltig getan hat. Erneut wäre über das gesellschaftliche Verhalten der Komponisten im

allgemeinen und Kagels im besonderen, an das so oft platt politisch appelliert wird, nachzudenken. Denn die kraß agitatorische Geste allein reicht nicht aus, um gesellschaftliches Verhalten zu artikulieren, schon gar nicht bei Komponisten. Ihr gesellschaftliches Verhalten ist zuallererst gebunden an musikalisches, das heißt an klingendes Material. Daraus wäre, wenn auch ein wenig global, zu folgern, daß Komponisten ihr soziales Bewußtsein durch nichts besser realisieren können als durch die Konkretisierung eines Materials im Sinne von dessen permanenter Auslotung, Veränderung, Auflösung und Neuformung. Neben Kagel müssen in diesem Zusammenhang Iannis Xenakis, Gottfried Michael Koenig, Dieter Schnebel und aus der nachfolgenden Generation Hans-Joachim Hespos oder Helmut Lachenmann genannt werden, die auf dieser Basis ihre kompositorische Arbeit begreifen und ausüben. Der unaufhaltsame, aber begreifliche und verdiente Aufstieg Mauricio Kagels wird so verständlich. Der schablonenhaften Zuordnung zu Parteien, Gruppen, stilistisch defi-

nierbaren Gemeinschaften widersetzt er sich entschieden, und dem widersetzt sich vor allem, was er komponiert. Komponiertes betrifft bei Kagel allerdings nicht nur klingende Musik, sondern formbares Material. Das sind Klänge ebenso wie Gesten, Bewegungsabläufe, Aktionen, visuelle Verhaltensweisen allgemein. Insofern wäre auch weitgefaßter zu verstehen, was Kagel vor einigen Jahren in einem Interview gesagt hat: „Ich will nichts anderes als eine Musik schreiben, die ich verantworten kann, wobei ich im gesamten kulturellen Bereich schon immer die Außenseiter geliebt hatte und mich als einen freien Individualisten im echten Sinne romantischer Vorstellung verstanden wissen möchte. Nicht der Gesellschaft verantwortlich, sondern ausschließlich der Musik.“ Wichtig ist hier sein Verharren auf dem Standpunkt des freien Individualisten, den er 1970 in einem anderen Interview dahingehend modifiziert hat, daß er eine Selbstauflösung der Individualität unter bestimmten Verhältnissen begrüßt, diesen Vorgang allerdings nicht mit seiner Individualitäts-Aufgabe gleichgesetzt wissen wolle. Sein Kernsatz ist, daß er sich nicht der Gesellschaft, sondern ausschließlich der Musik, spricht: Materialien, die im Sinne von Musik komponierbar sind, verpflichtet fühlt. Ist dies eine Absage an das potentielle gesellschaftliche Funktionieren seiner Musik?

Kagels Produktion hat sich von Anfang an als sperrig erwiesen. Jede seiner Arbeiten ist strikt auf sich selbst bezogen und in sich geschlossen, ist Opus perfectum auch dann, wenn eine weitgehende strukturelle Offenheit einkalkuliert ist. Eines verbindet seine Arbeiten, gleichgültig welchem medialen Bereich sie angehören: Sie haben stets anatomischen Charakter, wollen Zustände denunzieren und Befunde diagnostizieren, was allein vom kompositorischen Metier her aufschlußreich und reizvoll ist. Andererseits stoßen wir hier auf eine scheinbar verdeckte gesellschaftliche Komponente eigener Art: Indem Kagel Reaktionen bei den Rezipienten provoziert, stellt er den Bewußtseinsstand der Provozierten auf die Probe. Niemand heute tut das wohl in so gezielter Art wie er. Aber seine Provokation ist nicht auf Verärgerung aus, was einen bloßen kabarettistischen Effekt zur Folge haben würde, sondern auf Zustandserhellung und Bewußtseinserweiterungen der Rezeptionswilligen.



Schon die ersten Kompositionen, mit denen Kagel Ende der fünfziger Jahre nach seiner Übersiedelung von Argentinien nach Köln an die Öffentlichkeit trat, sind – rückwirkend betrachtet – derart doppelsinnig konzipiert. Damals befand sich die Verehrung für Anton Webern bei der Avantgarde auf ihrem Höhepunkt. Kagel beteiligte sich an ihr nicht. Ihn zog es, worauf sein Biograph Dieter Schnebel hingewiesen hat, zu Gustav Mahler und zu den genannten Naiven unter den Komponisten: zu Eric Satie, Henry Cowell und Charles Ives. Außerdem wurde schon damals John Cage, der zu dieser Zeit noch mehr Hohn als Anerkennung fand, für ihn eine der wichtigsten avantgardistischen Musikergestalten.

Kagel hält in der Rückschau die Uraufführung von Cages Music Walk 1958 in der kleinen Galerie 22 in Düsseldorf für eines der wichtigsten musikalischen Ereignisse. Ihn zog es nicht, wie Schnebel formuliert, zum Positiven. Sondern: „Er sagt lieber, was man zu unterlassen hätte. Indem er so das Positive ausspart, es im Negativ darstellt, neutralisiert er den Drang nach oben. Zum Unteren hat er ohnehin Affinität. Er nimmt sich des Übersehenen und Verachteten an ... Ausgefallenes und Vergessenes halten neuen Einzug in die Musik, bereichern sie – und stiften Verwirrung.“

Einige Titel von Kompositionen Kagels – allein die Titel – bestätigen diese von Schnebel beschriebene Programmatik. Le Bruit, Metapièce, Heterophonie, Antithese, Der Schall, Atem – das sind Titel, die Negative anvisieren, die gegen übliche Systeme und Definitionen revoltieren. Sie sind nie assoziativ, sondern immer wörtlich bzw. begrifflich-direkt gemeint. Aber Verwirrung, zumindest Ratlosigkeit hat stets und alles erzeugt, was Kagel hervorgerufen hat. Er pflegt nicht nur der jeweiligen Entwicklung immer um einige Längen voraus zu sein, sondern auch und besonders der allgemeinen Bewußtseinslage sogar fortschrittlich eingestellter Rezipienten. Das hat ihn einmal zu der Bemerkung veranlaßt, immer wenn er eine neue Arbeit vorlege, werde ihm die vorausgegangene vorgehalten, die er angeblich weder an Niveau und Substanz noch an Eindringlichkeit und Überzeugungskraft erreicht habe. Der tradierte Qualitätsbegriff ist bei Kagel nicht anwendbar, allerdings nicht nur bei ihm nicht. Sein Engagement als Komponist dringt auf mehr als auf ästhetisch stimmige Veranstaltungen. Der oft gehörte reaktionäre Hinweis, die avantgardistischen Komponisten täten gut daran, sich einmal wieder um den vierstimmigen Satz zu kümmern, überhört er auch als Lehrender mit dem Argument, daß sich jeder angehende Komponist das aneignet, was er für seine Arbeit braucht. Wörtlich hat er gesagt: „Ich glaube nicht, daß wir die Macht des Bildungsauftrags dazu benutzen sollten, aus Studenten 'polnische Gänse' zu machen, die man mit Kenntnissen nudelt und mästet. Erkenntnisse sind wichtiger.“

Kagels Arbeit und ihre Ergebnisse basieren auf Erkenntnissen. So erkannte er eines Tages, daß optische Materialien in gleicher Weise komponierbar sind wie schallende. Er begann Filme zu machen, ohne eigentlich ein Filmemacher zu werden. Was ihm viele genüßlich als Verrat an der Musik auslegten, bedeutete für ihn Konsequenz. Und da er Tonfilme machte, hatte er künftig zwei verschiedene Ebenen, die optische und die akustische, zu kontrollieren und zu koordinieren. Das konfrontierte ihn mehr als vorher mit dem Faktor der Zeit; es entstand der Zwang, unterscheiden zu lernen zwischen vorgestellter und artikulierter Zeit, und zwar innerhalb des visuellen Bereichs. Die Kluft zwischen Vorstellungs- und Erlebniszeit überbrücken Komponisten laut Kagel unbewußt, die Zusammenhänge

von Aktions- und Reaktionszeit sind ihnen vertraut und machen den Umgang mit optischen Ereignissen für sie so anziehend. Kagel verfilmte zunächst eigene Theaterstücke, instrumentales Theater, wie er es genannt hat, wo Musik als Theater oder wie Theater aufgeführt wird. In dem Stück „Synchronstudie“ hat er später vorge-macht, wie er das Metier des Filmens für sich versteht: indem er Bild und Ton einander asynchron zuordnete, demaskierte er die Perfektion der Filmindustrie als einen rein schematischen, unproduktiven Vorgang.

Filme wie „Solo“, „Duo“ oder das spätere „Hallelujah“ sind schon heute klassische Beispiele des Genres, ohne mit herkömmlicher Filmproduktion viel zu tun zu haben. Einen Sonderfall bildet „Ludwig van“ zum Beethovenjahr 1970, wo Kagel die Auswüchse eines gedankenlosen Geniekults aufgedeckt hat.

Von diesen Filmen führt die Linie zum „Staatstheater“, Kagels erstem abendfüllenden Bühnenwerk. Es kann definiert werden als auskomponierte Kritik an der traditionellen Form der Oper, wie sie in einem von Generation zu Generation stillschweigend geübten Einverständnis akzeptiert wird. Außerdem hat er auf Elemente der Form aufmerksam gemacht, die sonst nur ein Randdasein fristen. So wurde bei der Verwendung optischer Versatzstücke der rein dekorativ-atmosphärische Aspekt ausgeklammert. Was sich bei Kagel an Requisiten aus dem Schnürboden herabsenkt, dient zur Identifikation von Zuständen und zur Bezeichnung von Situationen. Sie werden einerseits schlicht vorgezeigt, andererseits aber von Darstellern demonstrativ gehandhabt. Das heißt: Gegenstände werden aus dem alten Bezugssystem, dem sie in der traditionellen Oper verhaftet sind, herausgelöst, verselbständigt und damit aktiviert. Ähnlich ist Kagel mit dem üblichen Opernpersonal verfahren. Die Solisten, also diejenigen, die auf der Bühne sonst agieren, versetzte er in starre Sitzposition; den Chor, der sonst durchgehend steht, erlöste er dagegen aus seiner Starre und teilte ihm mobile Verhaltensweisen zu. So enthüllt sich auch hier, wie immer bei Kagel, traditionelle Form und deren eingeschliffene Handhabung in erschütterter Position.

Daraus wäre zwingend zu folgern, daß Mauricio Kagel mit seiner komplexen kompositorischen Arbeit am Ende denn doch gesellschaftsbezogener tätig ist als einseitig politisch engagierte Komponisten wie Nono oder Henze. Eine gesellschaftsbezogene Aktivität versteht sich für Kagel von selbst, vor allem aber muß er sie nicht proklamieren. In seiner bisher vielleicht bedenkenwertesten Komposition mit dem allumfassenden Titel „Acustica“ verwertet er mehr noch als jemals zuvor Geräuschwerkzeuge unserer Umwelt bis hin zu Abfallprodukten. Mit „Acustica“ ist es Kagel wie wohl keinem Komponisten vor ihm gelungen, unserer Zivilisations-Gesellschaft den Spiegel vors Gesicht zu halten. Denn in „Acustica“ erkennen wir uns und unsere Zeit. Kann ein heutiger Komponist mehr verlangen und erreichen?

Zu fragen wäre nun, wie derartige Intentionen im speziellen Fall, wie er „Staatstheater“ bildet, mit Hilfe der Schallplatte repräsentiert werden können. Die technisch perfekte DG-Aufnahme mit optimaler klanglicher Trennschärfe und einem wandernden Klang über die ganze Panorama-Breite verströmt zwar eine Suggestivkraft sondergleichen. Als Besucher der Hamburger Aufführung ist man jedoch vorbelastet. Beim Anhören der beiden Platten versucht man, die gleichgeschalteten optischen Aktionen aus der Erinnerung abzurufen und den klanglichen Ereignissen beizugesellen.

Was Ulrich Schreiber in seinem sehr instruktiven Einführungstext zu der Einspielung als das schlechthin Relevante an Kagels Werk so erklärt: „Wenn ein Zugang zu ‚Staatstheater‘ zunächst nur möglich scheint durch die Bezeichnung all dessen, was dieses Werk nicht ist, so eröffnet sich sogleich seine dialektische Ebene. Denn ‚Staatstheater‘ ist Staatstheater, das heißt: die Überwindung dessen, was unter dem Horizont des Wortes Staatstheater als die Negativität der Institution erscheint, durch die perfekte Individualisierung dessen, was den Apparat eines Staatstheaters trägt“ – was Schreiber hier erklärt, kann die Platte nur unzureichend oder gar nicht wiedergeben. Man hört lediglich die lädierte Klangwelt Kagels, die staatsopernherrlichem Theater allerdings diametral entgegengesetzt ist. Aber auf wesentliche andere Ebenen muß eben doch verzichtet werden.

So tappt man etwa bei den Klangerzeugern über weite Strecken im Dunklen. Da ist der Hörer auf das ausgezeichnet aufge-machte Beilageheft angewiesen, das neben dem genannten Artikel eine Fülle von gut beschriftetem Bildmaterial enthält. So werden viele der „Instrumente“ Kagels oder szenischen Aktionen im Bild gezeigt und verbal interpretiert. Und dennoch bleibt es schwer, ja fast unmöglich, bestimmte Klänge den hier gezeigten Instrumenten zuzuordnen (man denke an „Möbius“ oder die Wassertrommel). Hier wird auch angedeutet, in welchem Maße sich die einzelnen Abschnitte von „Staatstheater“ überlagern, wie beispielsweise die Musik des einen zur Optik eines anderen gefügt wird und wie so die komplexe Vielschichtigkeit, aus deren scheinbarem Widersinn Sinn entsteht, effektiv wird. Das bleibt jedoch trotzdem nur Ersatz und Andeutung. Es vermittelt allenfalls eine Ahnung von dem, was Kagel erreichen wollte und was selbst in der Hamburger Aufführung nicht immer analytisch klar geworden ist (und auch gar nicht werden muß).

Die beiden Platten von „Staatstheater“ geben also weniger einen Mitschnitt der Hamburger Aufführung wieder, obwohl sie de facto auch dies tun, als daß sie – wie jede andere Platten-Oper – ein genuines Schallplatten-„Staatstheater“ sind. Dabei ist frappierend, daß ausgerechnet die Szenen, in denen man am wenigsten klingende Musik vermutete, wie das szenische Konzertstück „Repertoire“, eine eminent differenzierte Musik freisetzen, die man in Hamburg wegen der optischen Konzentration so intensiv nicht apperzipiert hatte. Man hört vier Plattenseiten prall voll mit Musik, teils mehr ungemischte, nackte – man möchte sagen – direkte Klänge, teils faszinierende Gemische in mehrdimensionaler Anlage, wie man sie allerdings auch aus anderen Kagel-Opera kennt. Für die DG hat sich die nicht risikolose Unternehmung gelohnt, das Ergebnis räumt alle Skepsis nachträglich aus.



KAGEL, Staatstheater – Gesangs-Solisten und Choristen der Hamburgischen Staatsoper, Mitglieder des Philharmonischen Staatsorchesters, Instrumentalisten, Darsteller; Mauricio Kagel, musikalische Leitung und Tonregie
Deutsche Grammophon 2707060 (2 SM 30)

Klangbild: offen, sehr präsent, transparent, sehr voll, unverfärbt, ausgewogen, sehr räumlich
Fertigung: geringfügige Knack- und Knistergeräusche