

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 74

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Kunkel, Michael / Schwind, Elisabeth / Sanio, Sabine

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.](#)

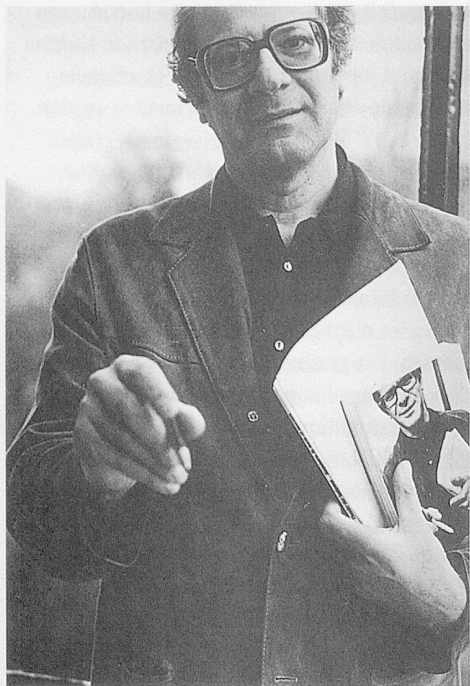
Download PDF: 15.06.2025

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

Dialoge, Monologe

Mauricio Kagel (hg. von Werner Klüppelholz)
DuMont, Köln 2001, 280 S.

AUF KAGEL-SAFARI



Mauricio Kagel

Gegen Ende der sechziger Jahre machte jemand einen Schnapsschuss, der einen schlecht rasierten Intellektuellen im Moment der Disputation einfängt. Die Mine des Fotografierten lässt auf einen Zustand kreativen Übernächtigtseins schliessen, der damals unerlässlichen Grundbedingung zur künstlerischen Erfindung. Genau wie permanentes Rauchen, das die Haut der gestikulierenden Rechten, die erst die vierzehnte Morgen-Zigarette hält, eintönt. Was umfasst er mit seiner Linken? Die frisch ersriebene Beute der vergangenen Nacht, Archivfutter für kommende Zeiten. Denn das Objekt dieser Momentaufnahme ist kein geringerer als Mauricio Kagel. Das vielleicht gar nicht so schnapsschüssige Bild zielt bekanntlich die Rückseite der ersten bei DuMont erschienenen Kagel-Monographie und dient als Vorlage für einen fotografischen Zeittrichter, der nunmehr in die vierte Phase eingetreten ist: Kagel stellt sich nun wieder dem Selbstspiel, das sich weitaus entspannter ausnimmt als noch vor dreissig Jahren und nun erstmals im Grünen stattfindet. Die Emblematisierung ist durchaus subtil. Denn sie suggeriert ein Gesetz der Fortsetzung viel zwingender als ein anderer Komponist, dessen Schriften einst im gleichen Verlag zu erscheinen pflegten. Die Frage ist nur, ob Kagel

in zunehmendem Alter noch Lust haben wird, seine runden Geburtstage damit zu krönen, immer mehr Bücher auf einen Fototermin zu schleppen.

Dabei handelt es sich keineswegs um eine einheitlich gestaltete Reihe. Die ersten beiden Bände sammeln hauptsächlich Werkbeschreibungen, der dritte ist eine klassische Festschrift. Das vorliegende, wiederum vom Chef-Exegeten Werner Klüppelholz herausgegebene Buch heisst schlicht *Kagel. Dialoge, Monologe*. Denn es besteht zum allergrössten Teil aus Interviews, die Klüppelholz mit Kagel geführt hat, zudem aus Reden, Glossen, Werktexten und anderen Äusserungen aus der verflossenen Kageldekade. In einem Anhang werden aus diesem Zeitraum Libretti mitgeteilt. Und nun das Erfreuliche: Klüppelholz hat auf allen überflüssigen Ballast verzichtet und Kagels Sprechfluss nur selten durch unerlässliche Anmerkungen milde gehemmt. Zwei sorgfältig angelegte Register machen die Schrift durchaus kompendiumtauglich. Aber dieses Buch kann man vor allem eines: *Lesen*, und zwar mit Vergnügen von vorne bis hinten. Hand aufs Herz: Wer könnte von sich behaupten, auch nur einen der früheren, überaus nützlichen Bände an einem einzigen Abend (oder auch zweien...) verschlungen zu haben?

Im Grunde hat sich Klüppelholz bei der Gestaltung seines neuen Buches einige Tugenden Kagelschen Komponierens zu eigen gemacht. Nachdem sich K. und K. während insgesamt mehr als 50 Stunden unterhalten hatten, gab es zweifellos ein «Streichfest». In der Verarbeitung des Textmaterials wurde jede starre Systematik vermieden. Stattdessen entschied Klüppelholz sich für unchronologisch angelegte thematische Kapitel, die teilweise wiederkehrende Gegenstände auf verschlungenen Wegen umkreisen. Auf bestimmte Stichworte erfolgen monologische Einschaltungen in die Gesprächskapitel. Kagels Beschreibung der Kreativität von Sprachfehlern bei Emigranten wird von einer verbalen Passage aus *Mare Nostrum* beantwortet. Der Bericht über eine ethnologische Expedition evoziert den Einsatz einer Laudatio an die DGG, in der vom wissenschaftlichen Nutzen der Schallaufzeichnung die Rede ist. Und die Werk-einführung über *Liturgien* fungiert als Beispiel für das besprochene Konzept der «akustischen Theologie».

Ergebnis ist eine höchst anregende Systematik des Unsystematischen. Natürlich wird viel gesprochen über Musik und Theater; aber auch darüber, wie Langeweile erst richtig langweilig wird, über Ausdruckslosigkeit als höchste Form musikalischer Kommunikation, über Kompositionsmethoden, die intelligenter sind als der Komponist, über mögliche Verbindungen von Fussball und Neuer Musik, über Husten als hörbarer Blitzableiter, über Safaris im Kontinent der Lexika. Auch Kagels immenses Wissen in Sachen Drogen beeindruckt. Alles ist in intensivem Plauderton gehalten, weil Klüppelholz den Duktus des Mündlichen zum Glück nur behutsam literarisierte. Erst nach der ersten Lektüre bemerkt man, wie viel hier eigentlich zu erfahren ist – und vor allem: Auf wie viel langweiligere Art es gewöhnlich mitgeteilt wird.

Zu den packendsten Stellen zählen sicher Kagels Zeugenberichte über seine Heimatstadt Buenos Aires aus den vierziger und fünfziger Jahren. Die Erzählung über seine Bekanntschaft mit Witold Gombrowicz hält die Emigrantenkultur in Argentinien in eindrucksvollen Szenen (Schachsalon!) fest. Solche Episoden sind übrigens nicht bloss schön zu lesen, sondern bieten sehr wertvolle Anregungen. Manches könnte sich als von beträchtlicher Tragweite entpuppen, so zum Beispiel Kagels detaillierte Hinweise auf die Bedeutung von Jorge Borges' Poetik für seine Musik, oder auf seine kompositorische Aneignung cinematographischer Techniken. Hier stellen sich ganz grundsätzliche Fragen, die von der keinesfalls müssigen Kagelologie bisher kaum ansatzweise in Angriff genommen worden sind.

Im Gegensatz zu den früheren Kagel-Bibeln wurde auf fotografisches Material gänzlich verzichtet – sieht man einmal von der aktuellen Fortsetzung der biobibliophilen Fotostory ab, wohin der Blick nochmals unweigerlich schweift. Nun fällt auf, dass Kagels Äusseres anscheinend im Prozess eines Ritardando des Alterns begriffen ist. Gewissen Bemerkungen dürfen wir entnehmen, dass nicht nur die zeithemmende Bildschlange sich fortpflanzen möchte: «Wir verabschieden uns nicht, denn bald treffen wir uns wieder.» Bitte! Sehr! *Michael Kunkel*

EINE PÄDAGOGIK DER NEUEN MUSIK

Über die schulische Vermittlung von Musik lässt sich ja trefflich streiten. Erst Recht aber über die Vermittlung von Neuer Musik. Geht hier der Frage nach dem «Wie?» doch unweigerlich das «Was?» voraus. Die Regeln des Kontrapunkts, der Harmonielehre oder der Zwölftonmusik stellen bekanntermassen keinen verbindlichen Kodex mehr dar, mit dessen Hilfe Musik «gelehrt» werden könnte. Bleibt also nur das Studium der grossen Meisterwerke und die Vermittlung von Stilen und Strömungen im 20. (und 21.) Jahrhundert? Genau das möchten die «Klangnetze» nicht. Obwohl auch sie 1992 mit «Referenzwerken» begonnen haben.

Die «Klangnetze» sind ein musikpädagogisches Unterfangen, das einige freiwillig Unermüdliche ins Leben gerufen haben, um an verschiedensten Schulen in Österreich projektweise einen Musik schaffenden (statt reproduzierenden) Unterricht durchzuführen. Am Ende eines solchen Projektes kann (muss aber nicht) die Aufführung eines mit einer Klasse entwickelten Musikstücks stehen. Ausgangspunkt für die «Klangnetze» war ein britisches Modell, das vom Klangforum Wien übernommen wurde: Orchestermusiker führen gemeinsam mit Lehrern kreative Musikprogramme in Schulen durch. Als Referenzwerke dienten Olivier Messiaens *Oiseaux Exotiques* und Schönbergs *Pierrot Lunaire*. In den folgenden Jahren entwickelten sich die «Klangnetze» zu einem eigenständigen, von staatlicher Seite finanziell unterstützten Projekt. Von Referenzwerken als Grundlage des Unterrichts löste man sich, wesentlich geblieben ist aber die Struktur mit zwei Künstlern oder Künstlerinnen, die zusammen mit einem Lehrer beziehungsweise einer Lehrerin ein Projekt in einer Klasse durchführen. Der Arbeitsphase voran geht ein Seminar für alle beteiligten Künstlerinnen und Lehrer. Als Projektleiter von «Klangnetze» fungiert seit 1995 Hans Schneider, der auch zusammen mit Cordula Bösze und Burkhard Stangl vorliegendes Buch herausgegeben hat.

Das Buch «Klangnetze» versteht sich als Dokumentation und als eine Art Theorie und Methodik zum aktiv-produzierenden Musikunterricht. Und ist darin in gewisser Weise auch Werbeträger für die «Klangnetze», die ja weiterleben und ihre Kreise ziehen sollen. (Das haben sie auch schon getan: Hans Schneider initiierte und leitete 2001 im Rahmen des «Europäischen Musikmonats» in Basel das Schulprojekt «Klangserve». Es ist dokumentiert in: *Europäischer Musikmonat 2001* (Hg.), *Hörgeschichten. Neue Musik ganz schön vielseitig*, Basel 2001.) Doch bei allem Enthusiasmus der Schreibenden, die grossenteils auch an der praktischen Durchführung der «Klangnetze» beteiligt waren oder sind, erliegen diese nicht der

Versuchung der Selbstbeweihräucherung, ist die kritische (Selbst-)Befragung wesentlicher Bestandteil der Reflexion. Ja, gerade der dokumentarische Teil vermittelt den Eindruck, dass die Arbeit unter den «Klangnetzlern» von jenem guten alten diskussionsfreudigen Siebziger-Jahre-Geist durchdrungen ist, der die Gruppenprozesse in basisdemokratischer Bewegung hielt – was offenbar sogar funktionierte, ohne sich dabei selbst zu sehr im Wege zu stehen.

Dokumentiert sind unter dem Abschnitt «empirisches» – teils stichwortartig, teils ausformuliert – Verläufe von Seminaren, ein «gelungenes» sowie ein «missglücktes» Projekt, es gibt brainstormartig gesammelte Kommentare von Schülern («wir haben erfahren, dass man mit Instrumenten nicht nur spielen kann, sondern auch wunderschöne Klänge erzeugen kann»), Künstlern («die Relativität dessen, was man tut, wird einem nirgendwo derart schonungslos bewusst gemacht wie in einer Schulklasse») und Lehrern («als eher mittelmässig eingestufte Schülerinnen überraschten plötzlich als kompetente Leitfiguren»), eine Chronik der «Klangnetze», Tabellen mit sämtlichen Schulprojekten und eine CD mit einer Auswahl der musikalischen Ergebnisse. Der dokumentarische Teil bildet das Herzstück des Bandes – schliesslich ist der praktische Zugang zur Neuen Musik ja auch wesentliches Anliegen des Projektes – und dürfte empfänglichen Musiklehrern einige Anregungen für etwaige «Experimente» im eigenen Unterricht bieten, auch wenn dieser in kein vergleichbares Projekt eingebunden ist wie die «Klangnetze».

Dass die praktische Seite genügend theoretisch unterfüttert ist, zeigen die verschiedenen Aufsätze, die sich unter den Abteilungen «theoretisches» und «methodisches» ihrem praktischen Gegenstand peu à peu nähern. Die Autoren kommen aus unterschiedlichen Bereichen – Wissenschaft, Pädagogik, musikalische Praxis –, was den Texten durchaus anzusehen ist. Inhaltlich gibt es allerdings diverse rote Fäden, die sich durch die Aufsätze ziehen und auch genügend Redundanzen erzeugen. Die Idee von der «Offenheit» und dem «Prozesshaften» sowohl der Kunst im allgemeinen als auch der «Klangnetze»-Projekte im besonderen wird oft hervorgehoben. So schreibt Hans Schneider («Klangnetze oder Kunst als Erfahrung der Horizont-Erweiterung und der eigenen Veränderbarkeit»): «Diskontinuität, Delinearität und Fragmentierung stehen anstelle von Kontinuität und Ganzheit», und es fehlt nicht an Verweisen auf die entsprechenden Vordenker wie Gilles Deleuze, Félix Guattari oder Niklas Luhmann. «In der Auseinandersetzung mit den

heterogenen, vielsprachigen Erscheinungsweisen der Kunst, kann man lernen, Widersprüche und Differenzen auszuhalten», resümiert Ursula Brandstätter («Musikpädagogik im Zeichen postmodernen Denkens»).

Als Gegen- und Feindbild zu einer solchen «offenen» Kunstvermittlung und -reflexion, deren Methode das «Lernen durch Handeln» (Christian Scheib: «Aufklärung im Gewöhnlichen») ist, geistert der Vorwurf des «Input/Output- oder Ursache/Wirkungsdenken» in der gängigen Unterrichtspraxis durch das Buch. Hier gehe es meist um «Disziplinierung und Anpassung», ja darum – Hans Schneider («Klangnetze oder die Suche nach adäquaten Methoden für die Vermittlung zeitgenössischer Musik») zitiert Heinz von Foerster –, «berechenbare Staatsbürger zu erzeugen». «Jenes erbärmliche Szenario eines Klassenmusikunterrichts» beschreibt Oskar Aichinger in der köstlichen Polemik «O Musica!» Zur prekären Situation der allgemeinen Musikerziehung. Er macht auch Vorschläge zu einer Reform des Musikunterrichts, merkt zugleich aber an, dass «solche am Klangnetze-Beispiel orientierten Projekte keineswegs im Widerspruch zur Reproduktion von bereits fertiger, historischer Musik stehen» – wie auch dass «das Projekt Klangnetze [...] beileibe kein Stein der Weisen» ist.

Ein wenig aus dem Rahmen fällt Elmar Waibls Versuch einer Definition von «Kunst». Während Autorinnen wie Sabine Sanio (Ästhetik der Recherche) oder Ursula Brandstetter sich mit Gedanken befassen wie dem, dass die Erforschung der Wirklichkeit zu einem zentralen Motiv künstlerischer Arbeit geworden sei, gleichzeitig aber die Fiktionalität der Wirklichkeit immer mehr in den Vordergrund rücke und so – beispielsweise – die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft verwischen, besteht Waibl auf einem prinzipiellen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft sowie auf der «Selbstzweckhaftigkeit» oder (eingeschränkt) dem Werkcharakter des Kunstwerks. Bisweilen scheinen seine Ausführungen von einer relativ konservativen Kunstvorstellung auszugehen. Andererseits besticht seine Argumentation durch unerschütterliche Logik und brillante Formulierung.

Elisabeth Schwind

DER PHONOGRAPH UND DIE VERGESSENEN PIONIERE DER MUSIKETHNOLOGIE

Dass viele traditionelle Fragen der Musikwissenschaft auch in medientheoretischer Perspektive von Bedeutung sind, ist heute längst Allgemeinwissen. Dennoch ist die Musikwissenschaft bis heute nur sehr zögerlich bereit, diese Beziehungen zu reflektieren und die daraus entstehenden fachübergreifenden Fragestellungen zu entwickeln. In dieser Situation ist Burkhard Stangls Untersuchung *Ethnologie im Ohr* zur «Wirkungsgeschichte des Phonographen» eine beispielhafte Veröffentlichung, die zeigt, wie sich interdisziplinäre Sichtweisen aus der Darstellung des Gegenstandes selbst erarbeiten lassen. Zugleich erarbeitet er den theoretischen und wissenschaftsgeschichtlichen Horizont, der bis heute für die Musikethnologie bestimmend ist.

Stangl betrachtet den Phonographen als «Initialphänomen ..., welches das gesellschaftliche und private Leben unseres Jahrhunderts entscheidend prägt» (S.23). In einer knappen Darstellung der «prä-phonographischen» Technikgeschichte bis zu Edisons Erfindung im Jahre 1877 zeigt er, dass dieser Apparat, dessen simple Mechanik ohne Elektrizität funktioniert, wesentlich auf neueren physikalischen Erkenntnissen beruht: «Vor der mathematischen Schwingungsanalyse eines Fourier und der physiologischen Akustik eines Helmholtz wäre er unerfindbar gewesen.» (S. 34) Ausgehend von dieser Erfindung entwickelt Stangl einige zentrale medientheoretische Fragestellungen, die zeigen, dass sich die Geschichte der Musikethnologie im Kontext der Entwicklung der neuen technischen Medien vollzieht, ohne die man die musikethnologischen Forschungsgegenstände kaum hätte erfassen und beschreiben können. Dazu dient ihm insbesondere die Darstellung des aktuellen Forschungsstandes in der Debatte über Schrift, Gedächtnis und Medientheorie mit Jan Assmanns Modell des kulturellen Gedächtnisses, einigen knappen Überlegungen zur Veränderung der Religionen durch ihre Literarisierung sowie einem kurzen Überblick über die viel diskutierte Frage nach der von der Schrift ausgelösten kulturhistorischen Entwicklung.

Anschließend an die technisch-physikalische und die juristische Definition der durch den Phonographen produzierten Schallschrift bestimmt Stangl den wissenschaftstheoretischen und -historischen Ort, den der Phonograph und die mit ihm produzierten Phonogramme einnehmen. Anders als die an der Kulturkreislehre orientierten Kulturhistorie bietet die Ethnohistorie anschließend ein enormes Beschreibungs- und Erklärungspotential für die durch die gestiegene Weltbevölkerung und das erzwungene nachbarliche Zusammenleben von kulturell und gesellschaftlich unterschiedlichen Gruppen entstehen-

den dynamischen, quer durch die Gesellschaften verlaufenden Strukturen und Abläufe. Neben diskursanalytischen und narrativen Forschungsansätzen ist die Erarbeitung des historischen Hintergrundes sowie die Erstellung der Identität einer Gruppe oder Gesellschaft von zentraler Bedeutung; zu ihr kann das Phonogramm wichtigen Quellenmaterial liefern.

Schliesslich zeigt Stangl die Eigendynamik der etablierten Wissenschaften, die sich gegenüber der neuen technischen Errungenschaft sehr abwartend verhielten, während einige der Forscher, die die Möglichkeiten des Phonographen frühzeitig zu nutzen verstanden, als Wissenschaftler Aussenseiter geblieben sind. Am Schluss dieses Kapitels stehen musikalische Fragestellungen im engeren Sinn wie die Darstellung der Bedeutung der «visuellen Schrift- und Lesefilter» (S. 26) durch Notation und schriftlose Schallfixierung für Musik und Musikwissenschaft.

Auf diese allgemeine Darstellung der «Praxis und Theorie des Phonographen» folgt im nächsten Abschnitt eine Einführung in die Darstellung des Fremden in unserer Kultur von den verschiedenen ethnologischen Theorien wie Evolutionismus und Kulturkreislehre bis zu dem in Literatur, bildender Kunst und Musik zu Anfang des 20. Jahrhunderts verbreiteten Exotismus. Geheimes Zentrum dieses Kapitels bildet jedoch die Annäherung an das Denken des reisenden französischen Arztes, Archäologen, Ethnologen und Schriftstellers Victor Segalen. «Segalens singulär dastehender Gegenentwurf, den Exotismus als «Ästhetik des Diversen» zu betrachten» (S.98), antizipiert bereits das «erst von späteren Autoren wie Leiris, Lévi-Strauss oder Fanon unter dem Stichwort «lokale Ethnographie» initiierte «intuitive Verstehen des Sinns des Systems durch die Angehörigen dieses Systems»» (S. 98). Auch in diesem Kapitel wird die musikethnologische Perspektive erst zum Schluss in den allgemeinen ethnologischen Diskurs eingebettet.

Diese beiden theoretischen Kapitel der Untersuchung finden ihre Ergänzung in zwei ausführlichen Untersuchungen zur Geschichte der österreichischen Musikethnologie. Stangls Rekonstruktion der Gründung des Wiener Phonogrammarchivs, das durch seine 1899 beurkundete Gründung bis heute als weltweit erstes wissenschaftliche Schallarchiv gilt, zeigt, dass es dabei genau um diesen historischen Anspruch zu tun war; die reale Gründung wurde erst Ende 1903 vollzogen. Anlass für den Autor, die wissenschaftliche Debatte der Zeit darzustellen, in deren Zentrum die Physiologie stand, die entscheidende Impulse von Helmholtz erhalten hatte, während der Wiener Physiologe Sigmund Exner den auch für Sigmund Freud wichtigen

Begriff der Bahnung entwickelt. «Wenn man den Begriff in der weiterentwickelten Diktion Freuds betrachtet, leuchtet es ein, auch eine Analogie zwischen Bahnung und dem die Schallschrift zeichnenden Phonographen, der sich eine Bahn in die Wachswalze gräbt, herzustellen.» (S. 128) Detailliert stellt Stangl ausserdem die technische Ausstattung des Archivs sowie die Erträge der verschiedenen Expeditionen bis zum Ersten Weltkrieg dar. Schliesslich erläutert er die enge Verbindung zwischen Speichern und Archivieren, die sich an allen modernen Speichermedien zeigen lässt und auch die Geschichte des Phonographen als wissenschaftlichem Forschungsinstrument prägt. An der Etablierung des Phonographen als modernem Forschungsinstrument für die musikethnologische Feldforschung waren mit Rudolf Pöch und Erich Moritz von Hornbostel zwei Forscher beteiligt, die die Musikethnologie bis heute nicht ausreichend würdigt. Stangl dokumentiert den bis zum ersten Weltkrieg andauernden Austausch zwischen dem Forschungsreisenden Pöch und Hornbostel, der seit 1900 in Berlin lebte und bis 1922 das dortige Phonogrammarchiv leitete.

Am Ende der Untersuchung steht die detaillierte Rekonstruktion der Geschichte der Pöch-Kommission, die sich nach Pöchs Tod 1921 bis in die sechziger Jahre mit Pöchs Nachlass befasste. Pöch, sagt Stangl, «leistete auf dem Gebiet der Medientechnologie für die deutschsprachige Ethnologie unumstritten Basisarbeit. Dass Pöchs Name innerhalb der damals bestimmenden kulturhistorischen Schule, zu der mit gebotener Vorsicht auch Hornbostel zu zählen ist, weitestgehend verschwiegen wird, dürfte damit zusammenhängen, dass er sich zwar nicht explizit, aber doch ausserhalb der Kulturkreislehre exponierte.» (S.72) Das Vorgehen der Pöch-Kommission zeigt jedoch auch die nach Pöchs Tod wirklichen Interessen: «Die Geschichte der von Pöch vorausschauend gleichsam testamentarisch initiierten Kommission ist ein gutes Beispiel dafür, auf welche Art und Weise historisch-politische Verhältnisse und allgemein gesellschaftliche Prozesse Wissen und Wissenstransformation konstituieren bzw. welche Aspekte und Problematiken dabei wirksam werden können.» (S. 204) Die durch die Nazi-Ideologie begünstigten Vertreter der Physischen Anthropologie haben Pöchs Forschungen im Bereich der Ethnologie zugunsten von Rassekunde und «wissenschaftlich fundierten» Rassentheorien systematisch vernachlässigt. Sie waren auch noch in den fünfziger Jahren federführend in der Kommission tätig und haben wohl auch dazu beigetragen, dass sich Ethnologen in dieser Kommission nur sehr zurückhaltend engagierten. Sabine Sanio