

## Schamanismus und Serialität

### Die Entstehung von Mauricio Kagels *Norden* für Salonorchester

von Björn Heile

*Norden* (1994) ist das letzte der acht Stücke des Zyklus *Die Stücke der Windrose* (1989–94) für Salonorchester, in denen Kagel mit musikalischen Mitteln die Himmelsrichtungen darstellt. In seinem Programmtext beschreibt der Komponist das Stück als eine musikalische Reise von Sibirien zur Hudson Bay.<sup>1</sup> Besondere Bedeutung kommt dabei Mircea Eliades<sup>2</sup> Beschreibung schamanistischer Rituale zu: Es ging Kagel darum, «meine damaligen Eindrücke bei der Lektüre des Textes [von Eliade] musikalisch umzusetzen, um jene Klänge und Rhythmen zu rekonstruieren, die ich, auch ohne einen Ton der Originalmusik zu kennen, mir zu jenem Zeitpunkt vorgestellt habe».<sup>3</sup> Im Folgenden möchte ich die Umsetzung dieser poetischen Idee anhand der in der Sammlung Mauricio Kagel versammelten Skizzen- und Manuskriptmaterialien verfolgen und – soweit möglich – Schlußfolgerungen für Kagels Arbeitsweise im allgemeinen ziehen.

*Abbildung 1* zeigt die erste Konzeptionsskizze von Dezember 1991, die bereits weitgehend die gleichen verbalen Ideen wie der Programmtext enthält. Auf einer weiteren Konzeptionsskizze legt Kagel eine Liste von mehr als zwanzig zu verwendenden Perkussionsinstrumenten an.

Erst auf der ersten eigentlichen Skizzenseite, datiert mit «25. 7. 93», finden sich genuin musikalische Ideen. Bezeichnend für einen Komponisten, dem die semantische und assoziativ-visuelle Dimension von Musik sehr wichtig ist, hat Kagel auch hier zunächst die verbale Charakterisierung von der Konzeptionsskizze auf den oberen Rand des Blatts übertragen, ergänzt durch einen Hinweis auf Eliades Buch. In der für Kagels Werke seit Ende der siebziger Jahre üblichen Weise ist die Skizze überwiegend im Klaviersatz notiert und entspricht weitgehend der endgültigen Form des Stückanfangs.

Die Arbeit wird auf Skizzenseite 2 fortgesetzt. Allerdings wird der aus den ersten beiden Skizzenseiten resultierende Partiturentwurf, der immerhin 213 Takte auf 42 Seiten umfaßt, komplett verworfen – eine große Ausnahme in Kagels Schaffen.<sup>4</sup> Allein die erste Idee wird in den zweiten Partiturentwurf übernommen, der zur Grundlage der Aufführungspartitur und, nach umfangreichen weiteren Korrekturen, der Druckfassung wird.<sup>5</sup>

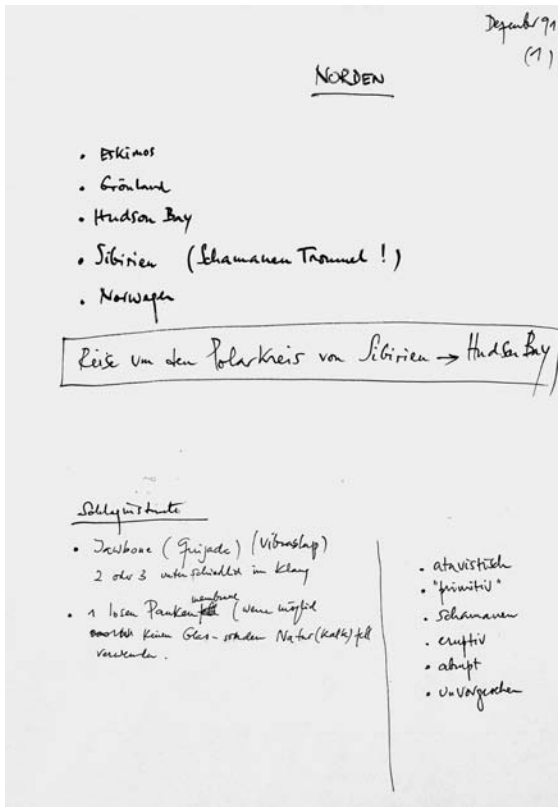


Abbildung 1: Mauricio Kagel, *Norden* für Salonorchester (1994),  
Konzeptionskizze (Sammlung Mauricio Kagel).

Für die neue Fassung benutzt Kagel allgemeine Ideen sowie unbenutzte Skizzenmaterialien, die ursprünglich für andere Stücke vorgesehen waren.<sup>6</sup> Dies ist eine bei Kagel häufige Praxis, die durch seine Gewohnheit, relativ abstrakte Strukturen in Klaviersatz meist ohne Angabe von Instrumentation zu skizzieren, stark vereinfacht wird (gleichzeitig zeigt sich hier eine erstaunlich konservative Vorstellung von musikalischem Handwerk, die der zunehmenden Bedeutung von Klanglichkeit in der neuen Musik zuwiderläuft). In einem Telefongespräch mit mir bestätigte Kagel, daß er etwa achthundert unbenutzte Skizzenblätter aufbewahrt, die nach musikalischen Charakteristika sortiert sind und je nach Bedarf verwendet werden können. Eine Besonderheit von *Norden* besteht allenfalls in der Disparität des «rezyklierten» Materials. So verwendet Kagel in T. 58–91 von *Norden* einige Ostinato-Passagen, die ursprünglich für «Interview avec D.» pour Monsieur Croche et Orchestre (1994) gedacht waren. Weiterhin greift er in T. 125–134 auf eine vergleichsweise flüchtig notierte Skizze zurück, die dem Idiom nach einer Klavierimprovisation entstammen könnte.<sup>7</sup>

Es folgen zwei Skizzenblätter, die Kagel 1987 während seines Urlaubs in der Toskana angelegt hat. Beide stellen abstrakte Konstruktionsübungen dar, von denen die erste sich auf Tonhöhenorganisation konzentriert und die zweite auf Rhythmus. Insbesondere die erste (*Abbildung 2*) erlaubt einen faszinierenden Einblick in Kagels Kompositionstechnik. Das erste System stellt eine Zwölftonreihe dar. Diese wird zur Grundlage einer längeren Tonfolge im zweiten System, indem jeder Reihenton als Ausgangspunkt einer chromatischen Folge von Tönen in abwechselnder Richtung benutzt wird, wobei die Anzahl der Schritte einer Zahlenreihe in der linken oberen Ecke des Blatts entnommen ist (deren erste Folge auf die Reihe übertragen wurde). Diese Melodie wird im nächsten Schritt mixturartig mit nach einfachen Zwölftonprinzipien gebildeten Akkorden harmonisiert, die in der rechten oberen Ecke notiert sind. Die Harmonie ändert sich, wenn die auf einer Halbreihe basierende Melodiefolge abgelaufen ist (Kagel benutzt nur eine Reihe, so daß einige Akkorde und Zahlenreihen nicht verwendet werden).<sup>8</sup> Dazu kommt ein Baß, dessen Töne nicht im jeweiligen Akkord vorhanden sein und sich innerhalb eines «Takts» (definiert durch Bewegungsrichtung) nicht wiederholen dürfen. Diesem gesellt sich eine Parallelstimme hinzu, deren Intervall sich von «Takt» zu «Takt» ändert. Zusätzlich entwickelt Kagel eine rhythmische Struktur auf der Grundlage von elf unterschiedlichen Unterteilungen einer Viertelnote.

Der Rest der Skizze zeigt Kagels Realisierung dieser Materialvorordnung, vorgenommen vermutlich 1994, wie sie sich mit nur wenigen Änderungen in T. 158–191 von *Norden* findet (die Taktangabe in der Skizze stimmt nicht mit der letzten Fassung überein). Die ursprüngliche rhythmische Ordnung ist dabei durch eine neue Dauern-Reihe ersetzt worden.

Diese Methode liegt etwa auf halbem Wege zwischen kompositorischer Kontrolle und völliger Automatisierung. Auffallend ist dabei, daß die harmonische Organisation, die das Ziel der komplexen Operation darstellte, aufgrund der extremen Register und Spieltechniken sowie weiterer, perceptuell prominenterer Stimmen kaum wahrnehmbar ist. Kagels Pragmatismus gegenüber seriellen Techniken zeigt sich unter anderem darin, daß die hier verwendeten Prozeduren keinerlei Bezugspunkt zu anderen Abschnitten in *Norden* aufweisen; es handelt sich also nicht um den Versuch, eine «einheitliche Ordnung» zu schaffen. Spätere Korrekturen nehmen denn auch keinerlei Rücksicht auf die ursprüngliche Organisation. Wie in vielen anderen Stücken von Kagel werden alle einzelnen Abschnitte individuell gestaltet und anschließend quasi als Module kombiniert. In diesem Fall äußert sich dies auch darin, daß die einzelnen Abschnitte gänzlich verschiedenen Quellen entstammen (*Abbildung 3* gibt einen Überblick über die Materialien für die einzelnen Abschnitte).

Diese eher an Collage-Methoden als an den Vorstellungen «organischer Einheit» orientierte Vorgehensweise wirft die Frage nach dem musikalischen Zusammenhang auf und scheint im Widerspruch zur poetischen Idee



Abbildung 2: Mauricio Kagel, *Norden* für Salonorchester (1994), Skizzen, S. 3 (Sammlung Mauricio Kagel).

zu stehen. Jedoch sollte nicht vergessen werden, daß Kagel nicht einfach ein Patchwork mit unterschiedlichem musikalischem Material betreibt, sondern daß er während der Erstellung des Partiturentwurfs je nach Bedarf auf bestehendes Material zurückgreift. Es handelt sich also sowohl bei der Entstehung als auch bei der Form des Werks um einen weitgehend linearen Prozeß, der Kagels Bild der musikalischen Reise entspricht. Wie die Übereinstimmung zwischen Konzeptionsskizze und Programmtext demonstriert, hat sich für Kagel selbst der Charakter des Werks trotz seiner labyrinthischen Entstehungsgeschichte kaum geändert. Die komplexen Organisationsstrukturen, die im toskanischen Sommer erdacht wurden, dienen demnach paradoxerweise der Darstellung des «Atavismus» arktischen Schamanismus’.

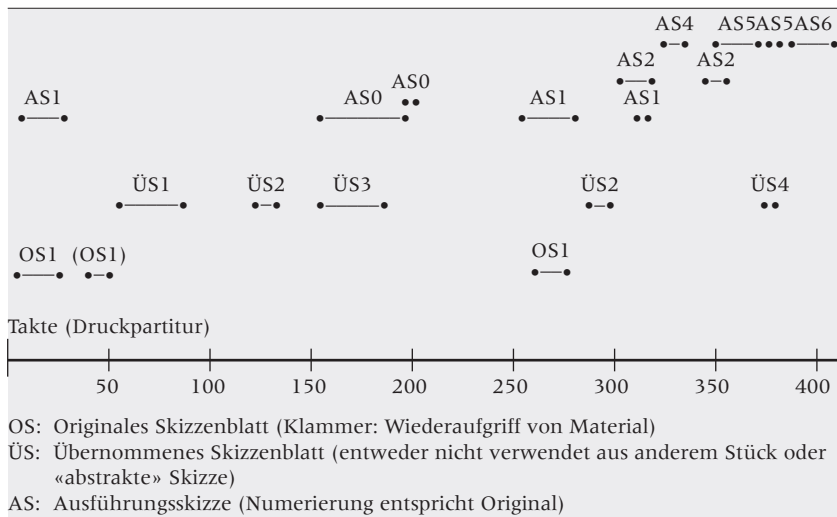


Abbildung 3: Überblick über die Verwendung von Skizzenmaterial in Norden.

<sup>1</sup> Eine Kopie des Texts wurde mir freundlicherweise von Mauricio Kagel zur Verfügung gestellt.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürich und Stuttgart: Rascher 1954.

<sup>3</sup> Siehe Anm. 1.

<sup>4</sup> Der verworfene Partiturentwurf befindet sich bei den Skizzenmaterialien.

<sup>5</sup> Wie immer bei Kagel gibt es keine Zwischenstadien zwischen Skizze und Partiturentwurf. Allerdings erinnern Kagels Partiturentwürfe fast immer an Palimpseste, in denen sich mehrere durch Deckweißkorrekturen, Überklebungen sowie herausgetrennte und ersetzte Seiten unterscheidbare Fassungen ausmachen lassen. Wie man an unvollendeten Partiturentwürfen erkennen kann, notiert der Komponist zudem zunächst mit Bleistift, der später mit Filzstift unter Zuhilfenahme von Schablonen überschrieben wird, woraufhin der Bleistift ausradiert wird. Dabei benutzt Kagel Ausführungsskizzen, d.h. Schmierpapier, auf dem er während der Erstellung des Partiturentwurfs einige Details der Textur ausprobiert. So erfüllen diese Niederschriften die Doppelfunktion von Entwurf und Reinschrift. Demgegenüber gibt es bei Kagel keine Überblicksskizzen oder Formentwürfe, und Skizzen weisen nur selten Korrekturen auf – praktisch die gesamte kompositorische Feinarbeit findet demnach während der Erstellung des Partiturentwurfs statt.

<sup>6</sup> Dies ist durch Kagels Praxis, Skizzen mit Titel und Datum zu versehen, leicht festzustellen. Außerdem gibt Kagel in den meisten Skizzen auch Seiten- und Taktzahlen für die Verwendung des skizzierten Materials im Partiturentwurf an, offenbar, um bei gleichzeitiger Arbeit an mehreren Stücken den Überblick zu behalten.

<sup>7</sup> Aus einem Interview ist bekannt, daß Kagel Klavierimprovisationen zur Gewinnung von Rohmaterial verwendet; vgl. «... /1991. Ein Gespräch zwischen Mauricio Kagel und Werner Klüppelholz», in: *Kagel ... /1991*, hrsg. von Werner Klüppelholz, Köln: DuMont 1991, S. 11–53, hier S. 38.

<sup>8</sup> Kagel ersetzt im ersten Akkord offenbar irrtümlich den Ganzton zwischen den beiden unteren Stimmen durch einen Halbton.