

## „Instrumentales Theater“

Während beim traditionellen Musiktheater, wie etwa der Oper, aber auch in deren der Moderne verpflichteten Nachfolge-Formen, das Instrumentalspiel strikt von der Bühnenhandlung getrennt ist, wird im *instrumentalen Theater* die Bühnenhandlung durch die Spielaktionen der Musiker konstituiert. Bei Kagel heißt es dazu: „Das Podium, auf dem der Instrumentalist spielt, unterscheidet sich theoretisch nicht von dem eines Theaters. ... Die neue Aufführungspraxis beabsichtigt, das Spiel der Instrumente mit einer schauspielerischen Darstellung auf der Bühne eins werden zu lassen.“

Demnach entfallen im instrumentalen Theater viele Aspekte, die für das traditionelle Drama bzw. die Oper konstitutiv sind: szenische Illusion, Rollenspiel, dramatische Charaktere und Libretto bzw. Dialog. Stattdessen ist das instrumentale Theater eher mit Formen des experimentellen Theaters, der Performance Art und des postdramatischen Theaters verwandt.

In Kagels Ausprägung kristallisieren sich zwei Herangehensweisen heraus. Bei der „Theatralisierung der Musik“ wird die Aufmerksamkeit auf die dem Instrumentalspiel ohnehin innewohnende Theatralik gelenkt, indem etwa die gewohnte Kopplung von Spielgeste und Klangresultat unterlaufen wird. Umgekehrt wird bei der „Musikalisierung des Theaters“ musikalische Aufführung in einem fiktionalen, szenischen Rahmen präsentiert, wie dies Kagel zum ersten Mal in *Sur scène* (1960) verwirklichte. Werke wie *Match für drei Spieler* (1963) kombinieren die beiden Vorgehensweisen.

(Text paraphrasiert nach Band 7 des „Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft“, Laaber 1984.)

Kagel schildert die „Geschichte“ von *Match*, die er komplett geträumt haben soll, ausführlich im Nachtprogramm des WDR. Abdruck in Dieter Schnebel (1970): Mauricio Kagel Musik Theater Film. Köln: Dumont, S. 152-159.

Als ich am Morgen des 1. August 1964 aufwachte, wurde mir plötzlich bewusst, dass ich den Gesamt Ablauf eines musikalischen Stücks geträumt hatte, und zwar in unglaublich detaillierter Weise. [...] Von Anbeginn meiner Arbeit an der Komposition wurde mir klar, dass die Klangwelt, die ich im Traum gehört hatte, weniger eine akustische als eine visuelle Klangwelt war.

Einige klangliche Augenblicke des Stückes - so zum Beispiel der Anfang - hatten jedoch nicht an Kontur verloren. Beide Cellisten sollten streng nacheinander immer den gleichen fortissimo-Ton ausführen. Es ließe sich dieser Anfang mit einer Partie Tischtennis vergleichen: der Ball geht in unregelmäßigen Abständen hin und her, bis einer der beiden Spieler daneben schlägt. Ähnliches kommt in der Musik vor: wenn der zweite Cellist mit einem leisen, abweichenden Ton antwortet, bricht der Schlagzeuger - als Schiedsrichter - das Spiel ab und lässt das Match von Neuem beginnen.

Ein weiteres Beispiel für den sportlichen Charakter des Spiels ist [jene Stelle mit dem langen Trommelwirbel]. Das erste, was die Spieler sagten, als wir diese äußerst schwierige Partie probten, war, dass es an die einprägsamste Zirkusszene erinnere: das Salto Mortale. Diese Bemerkung fand ich sehr treffend, denn genau das hatte ich geträumt: beide Cellisten hingen in der Luft unter ihren Instrumenten und brachten mit langen Pirouetten halbsprecherisch hohe Klänge hervor.

Es war gerade die Rolle des Richter-Schlagzeugers, die sich im Verlauf des Traumes immer mehr verstrickte und komplexer präsentierte und die mich zwang, den formalen Ablauf von ‚Match‘ von echten instrumental-dramatischen Situationen abhängig zu machen.

Das Missverständnis über das, was ernst oder lustig sein soll, ist in der Domäne der Musik seitens aller Beteiligten sehr groß. Im allgemeinen wird ein Stück, das das Lachen fördert oder mindestens ein Lächeln erregt, nicht ernst genommen, weil die Musik - und besonders die E-Musik - nicht mit der U-Musik verwechselt werden darf. Dazu kommt die ursprüngliche Angst des Komponisten nicht ernst genommen zu werden...