

Stefan Roszak

Unerhört! Klänge und Klangkörper im Instrumentalen Theater Mauricio Kagels

In der Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts ist die Transformation von Alltagsklängen und -geräuschen, ihre Verwendung als musikalisches Material, für viele Komponisten ein zentrales Moment der kompositorischen Strategie. Die damit zwangsläufig einhergehende »Hinterfragung des Instrumentariums«¹ gehört inzwischen wie selbstverständlich zum Handwerkszeug zeitgenössischen Komponierens. Dies trifft nicht nur auf Tonkünstler zu, deren Musik sich klangsprachlich im Kontext der sogenannten Neuen Musik artikuliert. Auch in der Popmusik wird heute vielfach mit Alltagsklängen, etwa in Form digitaler Samples, Musik gemacht. Historisch gesehen jedoch scheint die für die Musikgeschichte der letzten hundert Jahre paradigmatische *Emanzipation des Geräuschs*, die die kompositorische Gleichbehandlung von Ton und Geräusch erst ermöglicht hat, tendenziell eher von Komponisten der künstlerischen Avantgarde auszugehen und von dort aus in die Populärmusik zu strahlen als umgekehrt.

Dieser klangliche Demokratisierungsprozess soll hier nicht Gegenstand weiterer Betrachtung sein. Stattdessen will ich mein Augenmerk auf einen der Protagonisten dieser »Befreiungsbewegung« richten: den aus Argentinien stammenden Komponisten Mauricio Kagel (der die längste Zeit seines Lebens in Deutschland verbracht hat) sowie sein Konzept des Instrumentalen Theaters, für das der experimentelle Umgang mit Klängen und Klangkörpern sowohl kompositorisch und als auch thematisch wesentlich ist.

Im Gesamtwerk Mauricio Kagels nimmt die Gattung des Instrumentalen Theaters, obwohl sie maßgeblich von ihm entwickelt wurde, quantitativ einen vergleichsweise überschaubaren Raum ein.² In der Grundidee dieses musiktheatralischen Konzepts kulminiert jedoch eine ästhetische Grundhaltung, die für das kompositorische Schaffen Kagels insgesamt substantiell ist: eine von kindlicher Spiellust getragene Neugier auf Klänge jeglicher Art³, deren instrumentale »Produktionsbedingungen« Kagel wie kein anderer Komponist erforscht und auf ironisch-humorvolle Weise zum Thema seiner Musik und seines Musiktheaters gemacht hat.

1 Der Schall und die Folgen. Mauricio Kagel im Gespräch mit Matthias Kassel, S. 177.

2 Einige Stücke, die dem Instrumentalen Theater Mauricio Kagels zugerechnet werden können, sind: *Sur Scène* (1959/60), *Match* (1964), *Der Schall* (1968), *Acustica* (1968/70), *Staatstheater* (1967–70), *Exotica* (1972), *Zweimannorchester* (1971/73).

3 Der Begriff »Klang/Klänge« schließt hier (wie im gesamten Text) Geräusche »nicht-klingender Materialien«, denen sich Kagel nach eigener Aussage »als Komponist [...] in zunehmendem Maß [...] verpflichtet« fühlte, ausdrücklich ein. Vgl. den Eintrag »Instrumentales Theater« in SWR 2 Kompass Neue Musik, S. 64/65.

Dass Kagel sich auch über Musikpädagogik mit Kindern Gedanken gemacht hat, verwundert daher kaum. Um diese Überlegungen und Experimente, die unmittelbar aus seiner kompositorischen Strategie und der Idee des Instrumentalen Theaters erwachsen, soll es in diesem Beitrag gehen. Im Zentrum des Interesses stehen dabei besonders die unter der Regie Kagels entwickelten »Kinderinstrumente«, die zum Teil auch in den Stücken seines Instrumentalen Theaters eingesetzt werden. Am Ende wird sich die Frage stellen, ob und inwieweit Kagels musikpädagogischer Exkurs elementare Impulse für die Musikausbildung (nicht nur von Kindern) liefern kann.

Zunächst einige klärende Worte zum *Instrumentalen Theater*: Es handelt sich um ein von Kagel und einigen anderen Komponisten entwickeltes Genre des neuen Musiktheaters, das um 1960 im zeitgeschichtlichen Kontext intermedialer Entwicklungen in den Künsten, parallel zu (und vermutlich nicht unbeeinflusst von) Konzepten des *Fluxus* und *Happening* entstand. Deren erklärtes Ziel war es, im kritischen Gestus antibürgerlicher Provokation, tradierte Grenzen zwischen den Künsten sowie zwischen Kunst und Leben aufzuheben und den Nimbus des Werkcharakters als Zentralkategorie der Autonomieästhetik zu sprengen. Dagegen haben die Protagonisten des Instrumentalen Theaters – neben Kagel ist dies v. a. Dieter Schnebel – am Werkbegriff stets festgehalten.

Anders als Schnebel hat Mauricio Kagel sein Konzept des Instrumentalen Theaters buchstäblich vom Gebrauch des Instruments aus entwickelt. Die konzeptionelle Grundidee besteht für ihn darin, die für jeden Vorgang der Klangerzeugung physikalisch notwendige Körperbewegung des Musikers, also das physische Spiel des Instrumentalisten auf und mit seinem Instrument (das auch sein eigener Körper sein kann) neben den rein klanglichen, im engeren Sinn musikalischen Ereignissen als gleichberechtigtes kompositorisches Material zu behandeln. Auf eine Kurzformel gebracht handelt es sich also um »sichtbare Musik« – wie denn auch ein (wiederum von Schnebel ins Spiel gebrachter) Begriff für diese Form des experimentellen Musiktheaters lautet. Weitere Bezeichnungen sind »visuelle Musik«, »theatralisierte« oder »szenische Musik« und auch »musikalisiertes Theater«. ⁴ Sie alle können das Charakteristische dieser theatralen Aktionsform Kagel'scher Prägung jedoch begrifflich kaum anschaulich machen. Dagegen stellt das Kompositum *Instrumentales Theater* die zentrale Rolle des Instruments als »akustisches Requisit« im szenischen Kompositionsprozess deutlich heraus. ⁵ Entscheidend ist, dass die ritualisierten Abläufe des Musikmachens und -rezipierens (die Verhaltensweisen des Publikums inbegriffen) »unter Verzicht auf eine sprachlich vermittelte Handlung« wie unter dem soziologischen Brennglas parodistisch vergrößert und wie musikalische Parameter behandelt werden. ⁶ »Gestische und affektive Momente« des musikalischen Produk-

4 Vgl. Danuser: Neue Musik. 4. Abschnitt: Musiktheater, Szenische Komposition. In MGG. Sp. 102.

5 Der Begriff »akustisches Requisit« stammt von Kagel selbst. Siehe den Untertitel von: Kölnischer Kunstverein: Mauricio Kagel. *Theatrum Instrumentorum*.

6 Vgl. den Eintrag »Instrumentales Theater« in »Glossar Erlebte Musik« unter: www.erlebte-musikgeschichte.de/glossar/glossar-begriffe/g-i.html (28.07.2013).

tionsprozesses werden auf diese Weise zu grotesken Aktionen verbogen,⁷ deren bizarre Komik zuweilen an das Absurde Theater erinnert.

Kagel hat oftmals betont, dass er schon als junger Mensch von der Vielfalt der Musikinstrumente aus aller Welt fasziniert war – unverkennbar eine biografische Spur zu den Wurzeln des Instrumentalen Theaters in seiner Kindheit und Jugend.⁸ Im Verbund mit seiner ausgeprägten Sammelleidenschaft, die erst im hohen Alter allmählich nachließ, hat dies Interesse zu einem in Gestalt und Größe beispiellosen Instrumentarium geführt, das der Komponist über Jahrzehnte zusammen getragen und in seiner Musik verwendet hat.

Insgesamt kommen in Kagels Gesamtwerk mehr als 2500 verschiedene Klang-erzeuger zum Einsatz.⁹ Musikinstrumente verschiedenster Kulturen, Spielzeug-instrumente, akustische Requisiten, elektronische und akustische, oftmals von Kagel selbst gebaute Instrumente sowie gefundene Klangmaterialien und -objekte aller Art. Viele hat Kagel in seiner privaten Sammlung aufbewahrt, die heute mit ca. 750 Klangobjekten als Depositum der Paul-Sacher-Stiftung im Historischen Museum Basel archivarisches betreut wird. Höchstwahrscheinlich hat kein anderer Komponist je für ein solch umfassendes Arsenal an Instrumenten Musik geschrieben.

Freilich fasst Kagel den Begriff *Instrument* grundsätzlich deutlich weiter, als wir es gewohnt sind. Jeder Gegenstand, der »Klang hervorbringen vermag«, ist in seiner Vorstellung – die Karl-Heinz Zarius als »enzyklopädischen Ansatz« bezeichnet hat – »potentiell instrumentum (= Werkzeug)«. ¹⁰ Hören wir Kagel selbst:

»Alles, aber wirklich alles, was klingt, schallt, kracht, lärmt, schwirrt, klirrt, knattert, rasselt, tickt, pfeift, knallt, platzt, klappert, rappelt, ratscht, kreischt, rattert, rollt, quietscht, und vieles mehr, darf ausgiebig verwendet werden [...]«. ¹¹

– womit er uns zugleich eine Kostprobe seines Sprachwitzes serviert, der sein Sprechen über Musik ebenso auszeichnet wie seine Musik selbst. ¹²

Für Kagel ist die Suche nach Klängen und Klangerzeugern nicht nur Vorbedingung, sondern elementarer Bestandteil des Kompositionsprozesses. In den Stücken des Instrumentalen Theaters macht die Sammlung des klangerzeugenden Materials den eigentlichen Kompositionsprozess sogar wesentlich aus. Das musikalische Material, aus dem der Komponist sein Stück formt, besteht aus Klängen, die nicht – wie im Instrumentarium der (umgangssprachlich sogenannten) *klassischen Musik* – bereits präformiert sind. Das heißt, die Instrumente, auf denen sie erzeugt werden, liegen als solche noch gar nicht vor; sie existieren zwar schon, aber eben noch nicht *als* Musikinstrument. Die Klangerzeuger müssen also erst gesucht, gefunden und (im

7 Ebd.

8 Vgl. Kirnbauer: »Also: sammeln und spielen!«, S. 16.

9 Telefonat mit dem Direktor der Musikinstrumentensammlung im Historischen Museum Basel Dr. Martin Kirnbauer am 01.02.11.

10 Zarius: *Das Instrument als Symptom*, S. 5.

11 Kagel: *Kinderinstrumente oder Instrumente für Kinder?*, S. 7.

12 Man denke etwa an die zahlreichen experimentellen Hörspiele, die Kagel gemacht hat und die i.w.S. auch in die Kategorie *Neue Musik* fallen.

wörtlichen Sinn) her-gestellt bzw. erfunden und gebaut werden, bevor mit ihnen komponiert werden kann. Hierzu noch einmal der Komponist:

»Ich betrachte mich als Komponist, der das Wort ›componere‹ ernst nimmt, also ›zusammensetzen‹. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende und nicht-klingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Omnibussen und Oboen komponieren und schließlich auch Filme zusammensetzen.«¹³

Die Musik und das Instrumentarium können im Instrumentalen Theater Kagels wohl kaum als unscheinbar gelten – im Gegenteil. Allerdings findet das Aufspüren der dort verwendeten Klänge und Klangkörper fast ausschließlich in pragmatischen Alltagszusammenhängen statt: auf Flohmärkten und in Wühlkisten, in Haushaltswarenabteilungen von Kaufhäusern, in Baumärkten und Spielzeuggeschäften, Küchen und Kellern wie auf Schrottplätzen – überall, wo unzählige Sachen im Unscheinbarkeitsdickicht der Dingwelt verschwinden, um dort von Kagel entdeckt und als Musikinstrument nobilitiert zu werden.

Als eine Grundschulklasse aus Rommerkirchen vor einigen Jahren eine eigene Fassung von Kagels Stück *Acustica* erarbeitete, schrieben die Kinder dem Komponisten einen Brief, in dem sie von ihm wissen wollten, wie er denn auf die vielen Instrumente gekommen sei. Kagel antwortete ihnen: »Die Idee, das Stück zu schreiben, kam mir, als ich entdeckte, wie viele Geräte es gibt, die nur darauf warten, als Instrumente genutzt zu werden.« Und Kagel beendet seinen Brief ausdrücklich mit einem Appell an die Kinder: »Also, sammeln und spielen!«¹⁴

Es scheint fast unmöglich, den Instrumentenfundus des kompositorischen Schaffens Mauricio Kagels systematisch zu überblicken (jedenfalls in einem Text des vorliegenden Formats). Ich will den Blick auf das Instrumentarium daher eingrenzen und mich im Folgenden auf Klangobjekte konzentrieren, die der Komponist selbst als *Kinderinstrumente* bezeichnet hat. Es handelt sich um experimentelle Klangerzeuger, die 1971 im Rahmen des gleichnamigen *Kölner Kurses für Neue Musik* unter Kagels Leitung von den Kursteilnehmern selbst entworfen, anschließend nach ihren Plänen in den Fernsehwerkstätten des WDR gebaut und danach etwa zwei Wochen lang in ausgewählten Kindergärten des Rheinlandes praktisch ›getestet‹ wurden. Das Ziel des Kurses bestand darin, neue phantasievolle Klangerzeuger für Kinder im Vorschulalter zu erfinden, die sie »zum lustvollen Experimentieren mit Geräuschen und Klängen anregen sollten«.¹⁵ Kursteilnehmer waren Musiker, Komponisten, Bildende Künstler, Pädagogen sowie Mitglieder anderer Berufsgruppen.

Interessant sind die Kinderinstrumente nicht nur, weil sie so originell und skurril sind wie ihre Namen¹⁶ – *Flopstock*, *Klappersandale* und *Saugnapfrolle* – sondern auch

13 Kirnbauer: »Fundgruben« für Kagels Klangerzeuger, S. 15.

14 Kirnbauer: »Also: sammeln und spielen!«, S. 18/19.

15 Ebd., S. 19.

16 Um dem Leser den klanglichen Genuss beim Lesen der illustren Namenspalette nicht vorzuenthalten, seien hier alle 34 Kinderinstrumente, die 1971 unter Kagels Leitung im *Kölner Kurs für Neue Musik* entstanden sind, in alphabetischer Reihenfolge genannt: »Akustischer Baukasten, Akustische Handschuhe, Blaswagen, Bongos, Elektroakustischer Taststab, Flipperkasten, Flopstock, Flüster-

deshalb, weil sie mit dem Werk Mauricio Kagels, insbesondere den Stücken des Instrumentalen Theaters direkt verschwistert sind. Sie wurden gewissermaßen aus dem Geist dieses Theaters entwickelt,¹⁷ am augenfälligsten dort, wo dieselben oder ähnliche Instrumente auch in den Musiktheaterstücken Kagels auftauchen – wie z. B. die Klappersandalen.



Klappersandalen

Das gleiche Instrument kommt bereits in Kagels instrumentalen Theaterstücken *Acustica* (1970) und *Staatstheater* (1967–70) zum Einsatz.¹⁸ Es handelt sich um Holzsandalen mit einer doppelten Sohle, deren untere mit einem Scharnier zweigeteilt und an der oberen Sohle befestigt ist. Die Klappersandale kann von Hand wie eine Kastagnette gespielt und am Fuß getragen werden, was sich dann nicht nur klanglich bemerkbar macht, sondern sich auch slapstickhaft auf die Gehbewegung auswirkt. Das Instrument ist allerdings keine Neuerfindung. Es wurde bereits im antiken Theater unter dem Namen *Scabella* verwendet, wo es dem Chorführer dazu diente hör- und sichtbar den Takt anzugeben.



Saugnapfrolle

Ein weiteres Beispiel ist die inzwischen fast zur Ikone der Kagel'schen Kinderinstrumente avancierte *Saugnapfrolle*,¹⁹ ein Nudelholz, auf dessen

tüte, Hebelgeige, Hörspielhäuschen, Iglu, Klangräder, Klangwürfel, Klappersandalen, Klappkästen, Kurbeltopf, Kurbelwalze, Mirlitonkugel, Prallkugeldosen, Rasselkugeln, Ratschbrett, Resonanzkästen, Rollbahn, Rollratsche, Sammelsack, Saugnapfrolle, Scherendose, Schleifmaschine, Schüttelkästen, Schüttelring, Stocherkasten, Träng, Wurfbude, Zupfgürtel« Die Auflistung stammt aus: Rheinische Musikschule/Konservatorium der Stadt Köln: *Kinderinstrumente*, S. 7.

17 Martin Kirnbauer bezeichnet die Tatsache, dass die Kinderinstrumente Kagels sich »direkt auf sein kompositorisches Werk« beziehen, als »potentielle Doppelheit«. Kirnbauer: »Also, sammeln und spielen!«, S. 10.

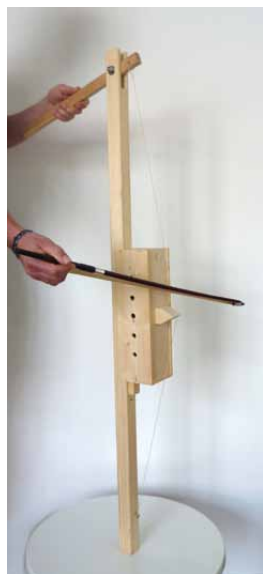
18 Klappersandalen resp. Scabella kommen im Abschnitt *Saison* der szenischen Komposition *Staatstheater* vor. Vgl. hierzu den Abdruck der Zeichenerklärungen in: Kölnischer Kunstverein: *Theatrum Instrumentorum*. o. S. – In *Acustica* werden Scabella wie Kastagnetten verwendet. Vgl. hierzu den Abdruck der »Partiturseite für zwei Scabella« und das Szenenfoto mit der »Teilaufstellung der Instrumente« in: Ebd., o. S.

19 Vgl. Kirnbauer: »Fundgruben« für Kagels Klangerzeuger, S. 28.

Walze Saugnäpfe befestigt sind, die beim Rollen auf glattem Untergrund merkwürdige Schmatzgeräusche produzieren.

Bemerkenswert ist an den Kagel'schen Kinderinstrumenten nicht nur ihre offensichtliche Komik, die an den grotesken ›Verfremdungseffekten‹ der Alltagsobjekte ablesbar ist und der man sich während ihres instrumentalen Gebrauchs – als Zuschauer bzw. Zuhörer wie als Spieler – kaum entziehen kann; wichtiger noch erscheint mir ihre pädagogische Bestimmung (der das Komische an ihnen freilich zugute kommt). Entwickelt wurden diese Instrumente nämlich als kritischer Kommentar und als Gegenentwurf zur damals vorherrschenden Praxis der (früh-)kindlichen Musikerziehung, die sich durch das weitgehend normierte und phantasiearme Spiel von (damals wie heute) typischen Kindermusikinstrumenten – allen voran den Blockflöten und Orffinstrumenten – auszeichnete, die zumeist zur einfachsten harmonischen Begleitung von Kinder- und Volksliedern eingesetzt wurden.

Dagegen sollten die Kagel'schen Kinderinstrumente durch ihre besondere Konstruktion und ihre neuartigen Klangmöglichkeiten die kindliche Phantasie und Experimentierlust heraus fordern. So fällt auf, dass die meisten dieser Instrumente keine Töne, sondern vorwiegend Geräusche hervorbringen; und dass die wenigen, die dazu in der Lage sind, wie z. B. die *Hebelgeige*, sich keineswegs an die Gesetze der Tonalität halten.



Hebelgeige,
nicht-originalgetreuer
Nachbau des Autors

Die Hebelgeige ist der Prototyp eines einsaitigen Saiteninstrumentes, das gezupft oder mit dem Bogen gestrichen wird. Das Instrument setzt den erwähnten subversiven Anspruch der Kinderinstrumente durch seine vergleichsweise primitive Konstruktion um, weil die Spannung der Saite mit der Bewegung des Hebels vom Spieler kaum kontrollierbar ist, wodurch keine exakten Tonhöhen gespielt werden können. Die Hebelgeige macht somit durch unvermeidbare Glissandi im mikrotonalen Bereich genau die Zwischentöne hörbar, die auf Instrumenten mit genau fixierten Tonhöhen (wie etwa den Stabspielen) fehlen.

Schon die wenigen hier besprochenen Beispiele der insgesamt 34 Kinderinstrumente²⁰ machen deutlich, worum es Kagel eigentlich ging: Das Ziel der musikpädagogischen Experimente des *Kölner Kurses für Neue Musik* bestand nicht etwa darin, dem bis heute in der frühkindlichen und schulischen Musikerziehung verbreiteten *Orff Schulwerk*²¹ und dem eigens dafür ge-

20 Siehe die komplette Auflistung der Kinderinstrumente in Fn. 16.

21 Es muss allerdings betont werden, dass die praktische Nutzung der *Orff Instrumente* wohl nur selten den musikpädagogischen Leitideen des von Carl Orff entwickelten *Orff Schulwerks* gerecht wird. In der Präambel des zwischen 1950–54 von ihm gemeinsam mit Gunild Keetmann in 5 Bänden unter dem Titel »Musik für Kinder« herausgegebenen Schulwerks wird ausdrücklich

schaffenen Instrumentarium ein konkurrierendes *Kagel Schulwerk* gegenüber zu stellen.²² Vielmehr sollten die Kinderinstrumente exemplarisch auf eine Leerstelle aufmerksam machen, die sich seinerzeit in den Grundsätzen der Musikpädagogik auftat und die bis heute erst zum Teil gefüllt werden konnte, denn experimentelle Verfahren sind in der musikpädagogischen Praxis (statistisch gesehen) immer noch weitgehend ein Desiderat.²³ Diese Leerstelle beschreibt Kagel selbst so:

»Weiterhin bin ich der Meinung, daß ein Teil der Unlust, die bei unseren Schülern zu bemerken ist, sobald das Wort »Musik« fällt, jener Musikpädagogik angelastet werden kann, die ein überzüchtetes Programm mit einem recht primitiven Instrumentarium zu verwirklichen sucht. Damit wird jeder Ansatz zur befreienden musikalischen Betätigung bereits im Vorschulalter methodisch erstickt.«

Kernanliegen der musikpädagogischen Interventionen Kagels ist also die »befreiende musikalische Betätigung« der Kinder, die – wie er an anderer Stelle betont – eine »frappierende Ähnlichkeit« mit der Tätigkeit des Komponisten aufweist,²⁴ sofern die experimentelle Spiellust der Kinder nicht von »akustischen Unteroffizieren« gebremst werde, die sie »zu gemeinsamem Schlagen von Perkussionsinstrumenten abrichte[n]«. ²⁵

Über die Kinderinstrumente ließe sich noch Vieles sagen: über ihre Herkunft und ihre Ästhetik; ihre historischen Voraussetzungen und Vorläufer; ihre Verbindungen zum Kagel'schen Lebenswerk; ihre (trotz der geringen Zahl) beeindruckende Vielfalt; ihre Konstruktionsvorgaben und ihren (trotz ihrer intuitiven Verwendung) teilweise komplexen technischen Aufbau; ihre pädagogischen Implikationen, Funktionen und Einsatzmöglichkeiten sowie ihren Einfluss auf nachfolgende musikpädagogische Konzepte, der sich an diversen Publikationen der 70er und 80er-Jahre (insbesondere über Musikinstrumentenbau) konkret nachweisen lässt.²⁶

Ich will mich abschließend auf einen Aspekt dieser Instrumente konzentrieren, der bereits anklang und mir in ihrer musikpädagogischen Rezeptionsgeschichte bislang unterbelichtet erscheint: ihr theatraler Charakter. Auf die Wurzeln der Kinderinstrumente im Instrumentalen Theater hatte ich verwiesen. Wie aber wirkt sich die implizite Theatralik der Instrumente auf ihren Gebrauch aus? Und welche musikpädagogischen Potentiale deuten sich damit an?

Anders als der Gebrauch gewöhnlicher Musikinstrumente, der weitgehend konventionalisiert ist und meist mühsam erlernt und geübt werden muss, bis sie einigermaßen ansprechend klingen, erklärt sich das Spiel der Kagel'schen Kinder-

betont, dass die Musikstücke als »Modelle« zu verstehen sind, die Kinder und Lehrer »auch zum eigenen Improvisieren und Gestalten führen sollen«. Wikipedia-Eintrag »Orff-Schulwerk« unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Orff-Schulwerk> (02.07.2013).

22 Vgl. Kirnbauer: »Also, sammeln und spielen!«, S. 14.

23 Bis heute spielt das Produzieren gegenüber dem Reproduzieren von Musik in der musikpädagogischen Praxis nur eine untergeordnete bis marginale Rolle.

24 Kagel: *Kinderinstrumente oder Instrumente für Kinder?*, S. 8.

25 Kirnbauer: »Also, sammeln und spielen!«, S. 13.

26 Zeichnungen der Saugnapfrolle finden sich z. B. in: Küntzel Hansen: *Musik mit Kindern*, S. 37 sowie in: Martini: *Musikinstrumente erfinden, bauen, spielen*, S. 82.

instrumente von selbst. Hier gibt es kein falsches Spiel! Ihr experimenteller Aufforderungscharakter lädt dazu ein ohne habitualisierten Respekt und ohne jede spieltechnische Konvention nach Herzenslust Klänge zu produzieren und zu erforschen. Und da die Klangkörper laut Konstruktionsvorgabe einfach zu bedienen, von geringem Wert und sehr robust sind, steht dem kindlichen Forscherdrang nichts im Weg.

Bei vielen dieser Instrumente müssen zur erfolgreichen Klangproduktion allerdings raumgreifende Körperbewegungen ausgeführt werden, die mitunter eher an sportliche Aktivitäten als an kultiviertes Musikspiel erinnern.²⁷ Das Instrument fordert vom Spieler einen Bewegungsgestus, dessen Skurrilität das Instrumentalspiel fast unfreiwillig theatralisiert und seinen Aktionsraum potentiell zur Bühne werden lässt.²⁸ Hier zeigt sich ein szenisches Moment, dessen performatives Potential – zusammen mit den weit über zweitausend Klangkörpern des Instrumentalen Theaters von Mauricio Kagel – noch darauf wartet von der Musikpädagogik entdeckt und konzeptionell aufgegriffen zu werden.

Literaturverzeichnis

- Danuser, Hermann: Artikel »Neue Musik«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 7. Sp. 75–122. Kassel u. a. 1997.
- Der Schall und die Folgen. Mauricio Kagel im Gespräch mit Matthias Kassel. In: Michael Kunkel/Martina Papiro (Hg.): Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium. Saarbrücken 2009, S. 177–186.
- Fricke, Stefan/Jeschke, Lydia: SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon. Saarbrücken 2007.
- Kagel, Mauricio: Kinderinstrumente oder Instrumente für Kinder? In: Matthias Kassel: Kind und Kagel, S. 7–9.
- Kassel, Matthias (Hg.): Kind und Kagel. Mauricio Kagel und seine Kinderinstrumente. Begleitbroschüre zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum Basel – Musikmuseum vom 13.01. bis 09.06.2006. Basel: Paul Sacher Stiftung 2006.
- Ders. (Hg.): Mauricio Kagel – Zwei-Mann-Orchester. Essays und Dokumente. Basel: Paul Sacher Stiftung 2011.
- Kesting, Marianne: Musikalisierung des Theaters. Theatralisierung der Musik. In: Melos. Jg. 36 (1969) H. 3, S. 101–109.
- Kirnbauer, Martin: »Fundgruben« für Kagels Klangerzeuger. Vom Antiken Theater bis zum *objet trouvé*. In: Kunkel/Papiro: Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium, S. 15–28.
- Ders.: »Also: sammeln und spielen!« Mauricio Kagel und seine Kinderinstrumente. In: Matthias Kassel: Kind und Kagel. Basel 2006, S. 10–20.
- Kölnischer Kunstverein (Hg.): Mauricio Kagel. *Theatrum Instrumentorum*. Instrumente, Experimentelle Klangerzeuger, Akustische Requisiten, Stumme Objekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 04.06. bis 06.07.1975 im Kölnischen Kunstverein. Köln 1975.

27 Vgl. Kirnbauer: »Also: sammeln und spielen!«, S. 16.

28 Vgl. Kesting: Musikalisierung des Theaters. Theatralisierung der Musik. In: Melos 36 (1969) H. 3, S. 101–109.

Küntzel-Hansen, Margrit: Musik mit Kindern. Versuche mit Geräusch und Klang. Stuttgart 1973.

Kunkel, Michael/Papiro, Martina (Hg.): Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium. Saarbrücken 2009.

Martini, Ulrich: Musikinstrumente – erfinden, bauen, spielen. Anleitungen und Vorschläge für die pädagogische Arbeit. Stuttgart u. a. 1980.

Rheinische Musikschule/Konservatorium der Stadt Köln: Kinderinstrumente. Kölner Kurse für Neue Musik 8.X.10. bis 26.XI.1971. Leitung: Mauricio Kagel. Köln 1972.

Zarius, Karl-Heinz: Das Instrument als Symptom. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.): Mauricio Kagel. Theatrum Instrumentorum. Köln 1972, S. 5–14.

Abbildungsverzeichnis

Klappersandalen – Historisches Museum Basel. Depositum Paul Sacher Stiftung.
Foto: Peter Portner.

Saugnapfrolle – Historisches Museum Basel. Depositum Paul Sacher Stiftung.
Foto: Peter Portner.

Hebelgeige, nicht-originalgetreuer Nachbau des Autors. Foto: Nele Schwierkus.

aus: Ästhetik des Unscheinbaren. Annäherungen aus
Perspektiven der Künste, der Philosophie und der
Ästhetischen Bildung. Hrsg. von Constanze Rora
und Stefan Roszak. Oberhausen: Athena 2013.