



Heile, B. (2016) "Es klingt nach Kagel, erinnert jedoch an Schubert": Mauricio Kagel und das Apokryphe - ein Versuch zur Krypto-Ontologie des musikalischen Stils. In: Torkewitz, D. (ed.) *Zwischen Bearbeitung und Recycling: Zur Situation der Neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst*. Series: Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik (3). Praesens: Vienna, pp. 133-144. ISBN 9783706908559.

There may be differences between this version and the published version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

<http://eprints.gla.ac.uk/120933/>

Deposited on: 19 July 2016

„Es klingt nach Kagel, erinnert jedoch an Schubert“: Mauricio Kagel und das Apokryphe¹ - ein Versuch zur Krypto-Ontologie des musikalischen Stils

Ich beginne mit einer Aufforderung aus Thomas Pynchons Roman *Against the Day*, die sich unmittelbar auf Kagels Musik anwenden lässt: „Imagine lateral world-sets, other parts of the Creation, [which] lie all around us set only infinitesimally to the side of the one we think we know“.² In dem Buch gibt es viele Beispiele von Störungen im Raum-Zeitkontinuum und Übergängen in Parallelwelten, die zwar zunächst wie die unsrige erscheinen, sich aber nach etwas anderen Gesetzmäßigkeiten verhalten. Bei dem Werk handelt es sich aber um keine Science Fiction oder Fantasy-Literatur, sondern um eine historisch exakte Rekonstruktion des wissenschaftlichen Stands der Periode, in der der Roman spielt, nämlich des Zeitraums zwischen der Weltausstellung in Chicago 1893 und dem ersten Weltkrieg. Man denke beispielsweise an Albert Einsteins allgemeine Relativitätstheorie; das Buch selbst befasst sich jedoch mehr mit dem Michelson-Morley-Experiment, das die Grundlage für Einsteins spätere Theorien lieferte und als Geburtsstunde der modernen Physik gilt.³ Eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielt Nikola Tesla, der Erfinder des Wechselstroms, des Elektromotors und Pionier des Funks. Nebenbei erscheinen auch Quaternionisten, Aetheriker und Neo-Pythagoräer, und neben dem Dynamit kommt auch dem Schieferspath eine entscheidende Funktion zu; schließlich bricht er das Licht doppelt und scheint so den Weg in alternative Realitäten zu öffnen. Die Übergänge zwischen empirischer Wissenschaft einerseits und Alchemie und Esoterik andererseits sind also fließend – aber dies entspricht durchaus dem Denken der Zeit.

Darüberhinaus und damit zusammenhängend zeichnet sich das Buch durch feinste Grade von Fiktionalität aus – und hierin liegt die Parallele zu Kagel, wie noch zu zeigen sein wird. Viele Abschnitte des Buches beruhen auf akribisch recherchierten historischen Begebenheiten: neben den schon genannten, wie dem Michelson-Morley-Experiment und der Chicagoer Weltausstellung, verdienen etwa die blutigen Arbeitskämpfe in Colorado oder der Einsturz des Campanile von

¹ Das Titelgebende Zitat ist Kagels Programm-Notiz zu seiner „Lieder-Oper“ *Aus Deutschland* (1979) entnommen. Siehe: <https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=PLM00776> (29.11.2011), s. auch Werer Klüppelholz, *Mauricio Kagel 1970-1980*, Köln 1981, S. 226.

² Thomas Pynchon, *Against the Day*, New York, 2006, S. 221.

³ Albert Abraham Michelson und Edward Williams Morley, „On the Relative Motion of the Earth and the Luminiferous Ether“, *American Journal of Science* 34 (1887), S. 333–345. Siehe auch: <http://en.wikipedia.org/wiki/Michelson-Morley_experiment> (30.11.2011).

Venedig 1902 erwähnt zu werden. Andere Abschnitte halten sich weitgehend an die Regeln realistischen Erzählens. Andere hingegen erscheinen komplett fantastisch, mit einem Ozeandampfer, der sich in der Mitte des Atlantik in einen Panzerkreuzer verwandelt, während seine ursprüngliche Inkarnation die Reise fortsetzt, einem Fahrzeug, das wie ein U-Boot im Wüstensand fahren kann, Zeitreisenden (oder handelt es sich nur um Reflexionen, die statt in den Raum in die Zeit projiziert wurden?) und dergleichen mehr. Wie an anderer Stelle sind aber auch hier die Übergänge fließend: Die abstrusen Technologien beruhen auf den tatsächlichen oder vermeintlichen wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten, die in den realistischen Passagen geschildert werden, die fantastischen Handlungsstränge greifen scheinbar in die realistischen ein usw. (s. Abbildung 1) Interessanterweise erscheint dabei die Realitäts-Ebene, die wir als die historisch verbürgte gelernt haben zu akzeptieren, nicht unbedingt als die wahrscheinlichste der Alternativen, die vor uns ausgebreitet werden (und es mag einen durchaus überraschen, dass das Michelson-Morris-Experiment und der Einsturz des Campaniles nicht der Fantasie des Autors entsprungen sind): Reality is stranger than fiction! Eine besondere Rolle in dieser Parallel-Konstruktion aus unterschiedlichen Fiktionalitätsschichten kommt den „Chums of Chance“ zu. Dabei handelt es sich um eine Gruppe jugendlicher Ballonfahrer, die einer Groschenheft-Serie entstammen. Zunächst gibt es keinen Zweifel daran, dass es sich hier um einen, wenn auch fiktiven, Intertext handelt: Der Handlungsstrang ist anfangs stilistisch eindeutig als Abenteuerroman für Jugendliche abgesetzt und es gibt ständig Hinweise auf andere Folgen aus der Serie. An einer Stelle entpuppt sich sogar ein Charakter aus einem anderen Handlungsstrang als begeisterter Leser der Chums of Chance-Geschichten. Aber im Verlauf des Buches ändert sich der Stil dieses Strangs immer mehr, die fiktiven Querverweise fallen weg und die Chums greifen plötzlich in die anderen Handlungsstränge ein, von denen sie doch als Intertext-Charaktere kategorial getrennt sein sollten. So sind sie etwa für den Einsturz des Campanile von Venedig verantwortlich, der auch in anderen Handlungssträngen erwähnt wird (s. Abbildung 2).⁴ Dieses Ausloten verschiedener Grade und Formen von Fiktionalität, was man gewissermaßen als Ontologie der Fiktion bezeichnen könnte, hat für mich ein Gegenstück in der Musik von Mauricio Kagel. Seit vielen Jahren schon fasziniert mich der fiktive Charakter seiner Musik, die selten einfach nur sie selbst ist, wie es Musik doch eigentlich sein sollte, sondern vielmehr über sich selbst hinaus auf andere, mögliche Musiken verweist oder solche fiktive Musiken darzustellen scheint – nicht *die*

⁴ Zu *Against the Day* s. u. a. Bernard Duyfhuizen, „‘The Exact Degree of Fictitiousness’: Thomas Pynchon's *Against the Day*“, *Postmodern Culture* 17.2 (2007), keine Seitenzählung; Robert E. Kohn, „Pynchon's Transition from Ethos-based Postmodernism to Late-Postmodern Stylistics“, *Style* 43/2 (2009), S. 194-214; Luc Herman und Bart Vervaeck, „Narrative Interest as Cultural Negotiation“, *Narrative* 17/1 (2009), S. 111-129; und Marianne DeKoven, „History, the Twentieth Century, and a Contemporary Novel“, *Novel* 42/2 (2009), 332-336.

Musik „an sich“, sondern *eine* Musik „als ob“. Dabei geht es mir aber nicht allein um verschiedene Realitäts- bzw. Fiktionalitätsschichten – das wäre an sich noch nicht ungewöhnlich – sondern auch um den Bezug auf konkrete Geschichte sowie die Konstruktion von fiktiven Alternativen zu den realen historischen Verläufen.

Kagels eigener Begriff für solche Schöpfungen ist das Apokryph. Dabei unterscheidet er weiterhin zwischen ‚authentischen‘ und ‚apokryphen Apokryphen‘. Obwohl ich keine Vorlage für genau diese Terminologie finden konnte, kommt die grundsätzliche Unterscheidung aus der Bibel-Forschung. Demnach handelt es sich bei den ‚authentischen Apokryphen‘ um echte biblische Texte, die aber nicht kanonisiert wurden, während was Kagel als apokryphe Apokryphe bezeichnet, Falschzuschreibungen oder Fälschungen sind (normalerweise als Pseudepigraphen bezeichnet).⁵ Im Vorwort zur Partitur von *Kantrimusik* (1975), Kagels Parodie kommerziell ausgeschlachteter Volksmusik etwa heißt es: „Die These des Stückes ist, daß das Apokryphe zum Authentischen geworden ist. Wir sind von apokryphen Musikdarstellungen so abhängig, daß sie für uns zu einem Teil des Instinktes – wie Plastik oder Nylon – geworden ist.“⁶ Der Begriff des authentischen Apokryphen findet sich in den Skizzen zu *Exotica* (1972), in dem Kagel die Musiker u. a. Tonbeispiele von außer-europäischer Musik imitieren lässt. Unter die Bandaufnahmen hat er aber einige ‚Fälschungen‘ geschmuggelt, die von den gleichen Musikern eingespielt wurden, die auch auf der Bühne agieren. Real besteht also zwischen den beiden Musikschichten kein Unterschied, aber die unterschiedliche mediale Präsentation weist der Musik von Band eine höhere Autorität, nämlich die der Authentizität, zu.⁷

Zeigt sich hier eine an Baudrillards Konzept des Simulakrum erinnernde Kritik am Verfall der Authentizität im Zuge der Medialisierung,⁸ so ist Kagel an anderer Stelle von der kategorialen Trennung von Original und Kopie, authentisch und künstlich, echt und unecht, sowie deren Verschimmen fasziniert. Diese Faszination lässt sich ziemlich eindeutig auf den prägenden Einfluss seines einstigen Lehrers Jorge Luis Borges zurückführen. In Borges‘ Werk finden sich viele Beispiele von imaginierten Welten, wie etwa ‚Tlön, Uqbar, Orbis tertius‘ und man begegnet auch dem Autoren Pierre Menard, der den *Don Quijote* von Cervantes nicht etwa abschreibt, sondern Wort für Wort neu erfindet, was der Erzähler für ein größeres Werk als das Original hält, und schließlich gibt es

⁵ S. dazu u. a. Martin Beck, „Apokryphen (AT)“, *Wibilex. Das Bibellexikon*, <<http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/a/referenz/13529/>> (30.11.11).

⁶ S. auch Werner Klüppelholz, *Mauricio Kagel*, S. 129.

⁷ Vgl. Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, S. 139-174.

⁸ S. dazu Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Paris 1981.

auch eine Landkarte im praktischen Format 1:1, die nach ihrer Fertigstellung auf die Landschaft gelegt wird, die auf ihr dargestellt ist.⁹ Die Vorbild-Funktion, die Borges' Ideenwelt für Kagel erfüllte, liegt auf der Hand. Dass ich mich hier statt auf Borges auf Pynchon beziehe, zu dem Kagel in keiner mir bekannten Weise in Verbindung stand, hängt mit dessen besonderer Beziehung zu geschichtlichen Tatsachen zusammen: Während Borges' Welten ziemlich eindeutig als fantastisch bezeichnet werden können, beziehen sich Pynchons stets auf sehr genau geschilderte historische Tatsachen – daher auch das eigentümlich Verstörende seiner Fiktion. Ähnlich verhält es sich bei Kagel.

Wählen wir ein einfaches Beispiel: in der sogenannten ‚musikethnologischen Rekonstruktion‘ *Blue's Blue* (1978-79) improvisieren einige Musiker zu den Schallplatten des legendären Bluesman John Blue. Der Kommentar zum Stück enthält eine kurze Biografie Blues sowie eine Schilderung seiner Wiederentdeckung durch den Autor. Selbstverständlich ist all dies erfunden. Weder gab es einen Bluesman namens John Blue noch sind dessen Platten in Chile gefunden worden. Die Aufnahmen, die im Stück als Improvisations-Grundlage verwendet werden, sind von Kagel selbst eingespielt worden, der hier ‚Glas-Trompete‘ spielt und singt. Das Stück liegt als Plattenaufnahme und Film vor und ist von Kagel und seinen Mitstreitern auch live aufgeführt worden. Nur eine Partitur gibt es nicht. Kagel hat jedoch einige Blues-Tonleitern und Textphrasen gesammelt und offenbar als Improvisations-Grundlage verwendet. Wie der Begleit-Text mit seiner Erfindung sowohl von John Blue als auch des von ihm faszinierten Musikethnologen, ist auch die Aufführung selbst durch zwei Fiktionalitäts-Schichten gekennzeichnet: Da ist zum einen das apokryphe Apokryph der von Kagel ‚gefälschten‘ Blues-Aufnahme und da sind zum anderen die Improvisationen der Musiker, die ihrerseits weniger gewissermaßen in der ersten Person auf die Aufnahmen reagieren, sondern indem sie in die Rolle von Blues- oder Jazzmusikern schlüpfen. Bemerkenswert ist hier der Anteil des historisch verbürgten: Selbstverständlich ist der Lebenslauf John Blues etwas zugespitzt, aber vieles ist durchaus realen Vorbildern nachempfunden. Kagel hat recht umfangreiche Recherchen angestellt, die auch in die Improvisationsvorlagen und Textgrundlage eingeflossen sind: wie so häufig beruhen auch hier die scheinbar abstrusesten Elemente auf realen Vorlagen (s. Abbildung 3). Diese Fiktionalisierung von Musik ist ein von Kagel häufig gebrauchtes Mittel. Schon bei seinem so genannten instrumentalen Theater wird Musikaufführung durch einen theatralischen Rahmen fiktionalisiert, sodass es scheint, als ob die Musiker nicht direkt ein Stück aufführen, sondern die Aufführung Teil eines Theaterstücks ist. Die Wahrnehmung wird dadurch von der ästhetischen auf die semantische Ebene gelenkt.

⁹ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires 1956, dt. *Fiktionen. Erzählungen 1939-45*, Frankfurt am Main 2011.

In Kagels späterem Werk, etwa seit Ende der sechziger Jahre, wird diese Form von Distanzierung weniger durch die Form der Inszenierung ausgelöst als vielmehr durch stilistische Anspielung und Intertextualität, wodurch die Musik sozusagen in Anführungsstrichen präsentiert wird. Dies entspricht natürlich im Wesentlichen den Zeitströmungen. Dennoch scheint mir die Vorstellung des Apokryphen, also die Fiktionalisierung, mit der sich die Musik als etwas anderes ausgibt als sie selbst ist, für Kugel spezifisch zu sein. Um dies nachvollziehen zu können, ist es nötig zu einem gewissen Teil die in musikwissenschaftlichen Kreisen übliche Autorenperspektive aufzugeben und stattdessen die Wesenheit des musikalischen Textes selber zu hinterfragen. Die übliche Terminologie von Zitat, Stilzitat, Anspielung, Allusion, Pastiche, Parodie usw. geht implizit von der Komponisten-Perspektive aus. Beispielsweise kann eine Passage nur dann als Zitat identifiziert werden, wenn letzteres von einem Komponisten benutzt wird, der nicht dessen Urheber ist.¹⁰ Die Beethoven-Einschübe in Bernd Alois Zimmermanns *Photoptosis* etwa unterscheiden sich vom Original nur durch den Kontext, der der gleichen Musik eine andere Bedeutung zukommen lässt.

Demgegenüber erscheint es uninteressant, Kagels apokryphen Blues als stilistische Allusion, Pastiche oder Parodie zu betrachten. Vielmehr scheint das Stück ein Blues zu sein, der aus einer leicht verschobenen Parallelwelt – „set only infinitesimally to the side of the one we think we know“, wie es oben hieß – in die unsrige gekommen ist, so wie auch John Blue einer anderen Realität anzugehören scheint. Kagels Autorschaft ist hier von relativ geringem Interesse, genauso etwa wie man den Untertitel von Kagels *Ludwig van* ‚Hommage von Beethoven‘ wörtlich nehmen sollte: Bei dem Stück handelt es weniger um eine Komposition von Kugel, der dafür Beethoven-Schnipsel benutzt hat, sondern vielmehr um einen Alternativ-Beethoven, der nur zufällig von Kugel neu zusammengesetzt wurde. Es geht mir hier also um eine Ontologie der musikalischen Texte, nicht um eine Kategorisierung kompositorischer Techniken und Herangehensweisen.

Wenden wir uns nun einer etwas komplexeren Komposition zu, der ‚Lieder-Oper‘ *Aus Deutschland* (1979). Die Ursprünge des Stücks gehen auf Kagels Idee zurück, die Oper eines Komponisten zu schreiben, der keine verfasst hat. In seinen Skizzen finden sich etwas Hinweise auf Brahms, der bekanntlich Zeit seines Lebens vorhatte, eine Oper zu schreiben, dies aber nie in die Tat umsetzte. Wie also hätte Brahms‘ Oper ausgesehen und geklungen? Wenn wir sie uns vorstellen können, warum sollten wir sie dann nicht schreiben? Dies ist ein gutes Beispiel für die Form von fiktiver historischer Rekonstruktion, um die es mir hier geht. In der historisch verbürgten Realität hat Brahms keine Oper geschrieben, aber es hätte leicht anders kommen können, und bei einem

¹⁰ Zu diesem Themengebiet gibt es eine geradezu ausufernde Menge an Literatur. Eine der neuesten und umfassendsten Abhandlungen ist David Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-century Music*, Cambridge 2003.

weniger gut erfassten Komponisten als Brahms ist es ja auch durchaus möglich, dass unbekannte Werke erst später auftauchen. Eine solche apokryphe *historische* Rekonstruktion, analog der *musikethnologischen* Rekonstruktion in *Blue's Blue*, ist mit den Vorstellungen von Anspielung und Allusion nicht zu vergleichen, weil das Konzept der Autorschaft weniger im Vordergrund steht. Letztlich ist es zu der Rekonstruktion von Brahms' Oper nicht gekommen, aber dennoch geht es in dem Stück um historische Realitäten; die Romantik wird auf die Bühne und wieder neu zum Klingen gebracht. Nur ist es eben nicht die Romantik, die wir zu kennen glauben, sondern deren böse Schwester, scheinbar einem Alptraum entsprungen. Schubert sitzt am Klavier und singt Lieder von Schumann, Goethe verwandelt sich mal in einen schwarzen Blues-Sänger, mal in eine Frau, Mignon erscheint sowohl als Mann als auch Frau und multipliziert sich zuletzt zu einem ganzen Chor aus Mignons. Alle Identitäten sind ständigem Wandel unterworfen und Innen- und Außenperspektive werden vermengt, indem Dichter und Komponisten sich die Bühne mit ihren Schöpfungen teilen. Wie aber verhält es sich mit der Musik? Notenbeispiel 1 zeigt eine für das Stück typische Passage. Die Textur erinnert stark an das romantische Kunstlied Schubert'scher Prägung. Eine lyrische Melodie, begleitet im Klavier von regelmäßigen Akkordfigurationen. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass nichts ist, was es scheint. Die Melodie ist eine einfache, chromatisch absteigende Linie, die ständig in etwas variierten Rhythmen wiederholt wird. Der Bass bildet nicht etwa ein harmonisches Fundament, sondern besteht aus einer Zwölftonreihe; die rechte Hand spielt ein Pendel, das sich keilförmig langsam weitet; die Mittelstimme ist reines Füllmaterial. Die rhythmisch-metrische Struktur ist offenbar auch Zufallsprinzipien entsprungen, wie Kagel sie häufig anwendet. Die kompositorische Struktur widerspricht also der Textur; letztere täuscht harmonische Tonalität und ein hierarchisch gegliedertes Melodie-plus-Begleitung-Schema vor; die eigentlichen Elemente sind aber unabhängig voneinander und nach seriellen Prinzipien strukturiert und sind prinzipiell gleichrangig. Kann man hier von einer stilistischen Anspielung oder einem Stilzitat sprechen? Nicht wirklich, denn dann müsste es einen neutralen stilistischen Rahmen geben, der als Personal- oder Normalstil gelten kann und von dem sich eine solche Passage abhebt. Davon kann aber, wie in Kagels späterem Werk üblich, keine Rede sein. Wie hier werden Merkmale unterschiedlichen historischen Ursprungs in bewusst inkongruenten Kombinationen miteinander verknüpft – aber so dass sie nicht voneinander isoliert werden können: Es gibt also keine Abfolge oder simultane Präsentation von stilistisch divergentem Material, sondern das Material in seiner Beschaffenheit ist in sich heterogen. Kagel selbst hat die Musik so charakterisiert: „Es klingt nach Kagel, erinnert jedoch an Schubert“ (siehe oben). Gewiss, so kann man es hören. Kagel evoziert romantische Klänge. Aber klingt es wirklich nach Kagel? Ist es nicht eher eine merkwürdig deformierte Simulation eines romantischen Liedes, so etwa als habe ein Zeitreisender Schubert die Zwölftontechnik beigebracht?

Zum Abschluss noch ein Versuch zur Ontologie fiktionaler Musik. In der als ‚Musikalischer Bericht eines Zwischenfalls‘ bezeichneten Komposition *Entführung im Konzertsaal* (1999) sind etwa zwei Drittel der Musiker einer angeblichen Entführung zum Opfer gefallen. Der Dirigent beginnt aber dennoch mit der Aufführung des Werkes, einer Kantate nach Aphorismen von Georg Christoph Lichtenberg. Diese ist aber natürlich unvollständig, da schließlich nur ein Teil der Musiker teilnimmt. Zudem wird die Musik immer wieder unterbrochen, mal von den Entführern, die sich telefonisch beim Dirigenten melden, mal vom Polizei-Einsatz, schließlich vom Tenor-Solisten, der den Entführern entkommen ist, auf die Bühne stolpert und seinen Part übernimmt, wobei er aber immer wieder seine Partie vergisst und stattdessen stockend von seinen Erlebnissen berichtet. Zu guter Letzt schaltet sich auch der Ton-Ingenieur ein, der mit der Qualität der Aufnahme unzufrieden ist und diese wiederum in den Saal einspielt. Letztlich wird die Aufführung abgebrochen, als Schüsse zu hören sind, die auf die Ermordung der Geiseln hindeuten.

Ein für Kagel nicht untypisch düsteres Szenario also, das zudem mit teilweise erschreckendem Realismus durchgeführt wird, so fällt teilweise die Saal-Beleuchtung aus, Sirenen erklingen frappierend echt usw. Aber es soll mir hier um etwas anderes gehen, nämlich um die Interaktion von verschiedenen Schichten von Fiktionalität. Es lassen sich drei bzw. vier Schichten unterscheiden: zum einen die empirische Realität der Aufführung von *Entführung im Konzertsaal*, zum anderen die vom Stück konstruierten fiktionalen Ebenen: erstens die fiktive Aufführung der Lichtenberg-Kantate und zweitens die Entführung, die immer wieder in die Schicht der Aufführung eingreift; zuletzt wäre da noch die Band-Aufnahme, die den fiktiven Charakter der Aufführung unterstreicht (s. Abbildung 4). Die schwerwiegendsten Konsequenzen hat diese Konstruktion auf den Status der Musik und die Art, wie wir sie hören: Was hören wir da eigentlich? Eine Lichtenberg-Kantate? Nein, denn außerhalb der vom Werk geschaffenen Realität gibt es eine solche Komposition nicht. Allerdings wissen wir aus seiner Programmnotiz, dass Kagel schon immer ein solches Werk schreiben wollte¹¹ – und irgendwie hat er das ja auch, aber andererseits auch wiederum nicht. Aber während des Hörens wird uns der Fragment-Charakter des Gehörten immer wieder verdeutlicht: wann immer wir uns an den Fluss der Musik so weit gewöhnt haben, dass wir sie ästhetisch und nicht semantisch, also als fiktionales Element wahrnehmen, wird sie rüde unterbrochen – was die restlichen zwei Drittel der Musiker beitragen würden, bleibt sowieso unserer Fantasie überlassen. Innerhalb der fiktionalen Realität des Stückes müssen wir aber davon ausgehen, dass der Dirigent eine vollständige Partitur der Lichtenberg-Kantate vor sich liegen hat, in der empirischen Realität in der wir uns befinden, und in

¹¹ S. Mauricio Kagel, „Zu *Entführung im Konzertsaal*“, in: *Kagel. Dialoge, Monologe*, hrsg. von Werner Klüppelholz, Köln 2001, S. 299.

der die Entführung reine Erfindung bleibt, liegt auf dem Podium nur die Musik, die wir auch hören.¹²
Die gehörte Musik verweist also über sich hinaus auf eine ideale Musik, die nur in der fiktionalen Welt des Stücks existiert (s. Abbildung 4).¹³
Es ist fast so, als habe Pynchon hier die Hände im Spiel gehabt.

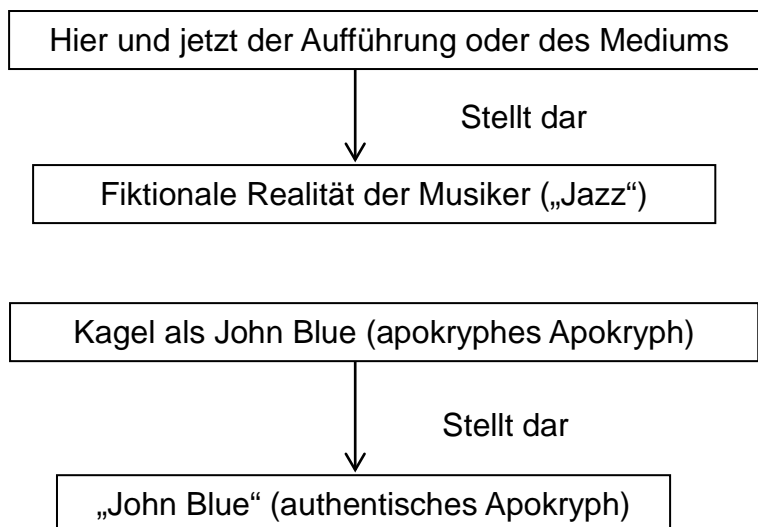
¹² S. dazu auch Helga de la Motte-Haber, „Entführung aus dem Rahme des Konzertsaals“, in: *Vom instrumentalen zum imaginären Theater: Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel*, hrsg. von Werner Klüppelholz, Hofheim 2008, S. 55-64.

¹³ Vgl. Matthias Rebstock, „Zur Präsenz des Abwesenden im instrumentalen Theater von Mauricio Kagel“, in *Vom instrumentalen zum imaginären Theater*, S. 65-84.

Abbildung 2: Die Chums of Chance beim Einsturz des Campanile von Venedig¹



Abbildung 3: Fiktionalitätsschichten in *Blue's Blue*



¹ <<http://against-the-day.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=File:Campanile.jpg>> (30.11.11). Die Fotomontage, die Pynchons Vorgehensweise sehr nahe kommt, ist auf der dem Werk gewidmeten Fansite zu finden, die selbst Kunstcharakter für sich beanspruchen kann.

Moderato

Poetess *p* Wenn *p* ich

Piano *p* *senza l'pedal* *ossia 8^{va}..l*

sempre non legato (avoid staccato) *simile*

5 *(p)* *mp* in

9 deine Aug - gen

The image shows a musical score for a piece titled 'Aus Deutschland' by Franz Liszt. The score is in German and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line for the 'Poetess' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system starts with the lyrics 'Wenn ich' and includes performance instructions like 'sempre non legato (avoid staccato)' and 'simile'. The piano part has a 'senza l'pedal' instruction and a dynamic marking of 'p'. The second system starts with the lyrics 'in' and includes a dynamic marking of 'mp'. The third system starts with the lyrics 'deine Augen' and includes a dynamic marking of 'mp'. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs for the piano part and a soprano clef for the voice part.

Notenbeispiel 1: Kagel, *Aus Deutschland*, 7. Bild, Anfang

Realistisch → Fantastisch

Historische Details	Familienepos und Western-Rachedrama	Detektiv-Geschichte	Science Fiction (Mad Scientist)	Groschenheft-Abenteurer (Intertext chums of chance)
<i>Weltausstellung Chicago 1893</i>	Mord von Webb Traverse	Lew Basnight jagt The Kieselguhr Kid (alias Webb Traverse)	Merle Rideout und Tochter Dahlia (Dally)	<i>Bewachen die Weltausstellung</i>
Michelson-Morley-Experiment 1897	Heirat von Lake Traverse und Deuce Kindred (Mörder von Webb)	LONDON: T.W.I.T., YASHMEEN HALFCOURT	Zombini household with Eryls Rideout	Exkursion in die Arktis (durch den Mittelpunkt der Erde)
Arbeitskämpfe in Colorado	RACHE DURCH FRANK UND REEF TRAVERSE		<u>Venedig</u>	<u>Venedig; Suche nach Shambala unter dem Wüstensand</u>
<u>Einsturz des Campanile von Venedig 1902</u>	Kit Traverse und Scarsdale Vibe			

Zunehmend fantastisch

Zunehmend realistisch

Abbildung 1: Erzählstränge und Fiktionalitätsgrade in Pynchons *Against the Day* (**fett**, KAPITÄLCHEN, *kursiv* und unterstrichen stehen für Verknüpfungen zwischen verschiedenen Erzählsträngen)

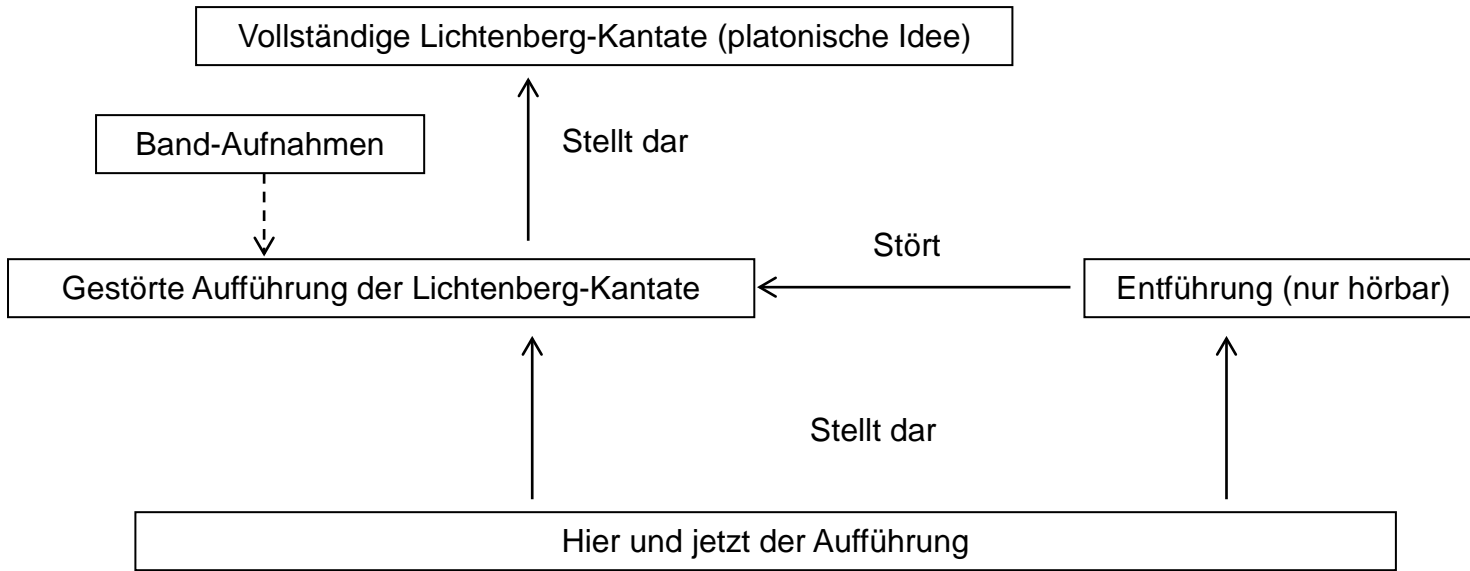


Abbildung 4: Fiktionalitätsschichten in *Entführung im Konzertsaal*